UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 00317735 9

94 982a

Die Pariser Miniaturmalerei

von der Zeit des hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois und ihr Verhältnis zur Malerei in Nordwesteuropa

Von

Dr. Georg Graf Vitzthum von Eckstädt
Privatdozent an der Universität Leipzig

533065
28. 1. 82

1907
Verlag von Quelle & Meyer in Leipzig

Vorwort.

Das Stoffgebiet der vorliegenden Arbeit ist der Kunstwissenschaft nicht fremd. Die wichtigsten Denkmäler der gothischen Malerei in Frankreich gehören zu ihrem festen Besitz; und gerade in den letzten Jahren, besonders im Anschluß an die Exposition des Primitifs français 1904, hat man begonnen, sie genauer zu untersuchen und auf ihr gegenseitiges Verhältnis zu prüfen. In ihren Grundzügen stehen Geschichte und Wesen der französischen Miniaturmalerei des späteren Mittelalters fest. Einer genaueren Forschung auf diesem Gebiet kann aber darum die Berechtigung nicht abgesprochen werden; noch ist dem sehr umfangreichen Material zweiter Ordnung, das sich um die einzelnen bekannten Erzeugnisse gruppiert, keine Gerechtigkeit widerfahren, noch ist es nicht zu einer umfassenden Darstellung der Verhältnisse herangezogen worden. Darin liegt begründet, daß das Auge nicht geschärft ist für die wesentlichsten unterscheidenden Merkmale in den Kunstwerken der Epoche und daß viele Gesichtspunkte der Gruppierung noch verborgen sind. Somit kann auf die Dauer auch die Bedeutung der bekannten Hauptwerke nicht in vollem Umfang abgeschätzt, ihre Genesis und Wirkung nicht begriffen werden. Und für die Einordnung neuer Denkmäler fehlen die Rubriken.

Die Kernfragen für die Beurteilung und Wertung der französischen Malerei dieser Zeit ist die: welche Stellung nahm Paris ein? Woher empfing es seine Anregungen, wie verarbeitete es sie, wohin gab es sie weiter? Ist, wie man bisher annimmt, Paris das Zentrum aller künstlerischen Tätigkeit in Frankreich, ist die Provinz von ihm abhängig, ist es die

Quelle des Schaffens auch außerhalb der Grenzen, in Belgien, in Westdeutschland? Mit anderen Worten: Müssen wir die Entwicklung der spätmittelalterlichen Malerei in Nord-Westeuropa als eine eindeutige, sozusagen von einer Zentrale aus geregelte ansehen, — oder herrscht reicheres Leben, vielgestaltig, voll widerstrebender Tendenzen, die miteinander ringen, sich ablösen oder aufsaugen?

Die entscheidende Periode für die Lösung dieser Frage ist die Zeit von der Regierung des hl. Ludwig bis zum Anfall der französischen Krone an das Haus Valois. In diesem Zeitraum ist die Tätigkeit am größten, ja von ganz erstaunlichem Umfang. Von den Handschriften des 13. Jahrhunderts gehört der weitaus größte Teil den letzten drei Dezennien an, von denen des 14. sind die meisten (wenn auch nicht die besten) in der ersten Hälfte entstanden. Nicht allein die Menge des tatsächlich vorhandenen Materials ist entscheidend, sondern vor allem die Mannigfaltigkeit des Textbestandes. Große Bibeln und Missalien für den Gottesdienst, kleine Bibeln, Psalterien, Berviarien und Horarien für den persönlichen Gebrauch, Rechtsbücher, Chroniken, große Romanzyklen, kleine Gedichtsammlungen, Lehrbücher über theoretische und praktische Medizin, Astronomie, soldatische Ausbildung, umfassende Kompendien des Wissens und der Sittlichkeit sind zu keiner Zeit in so gleichmäßig vielfältiger Weise geschrieben und illuminiert worden, als in diesem halben Jahrhundert, in dem das Bücherbedürfnis von Kirchen, Klöstern, Universitäten und Privaten sich die Wage hielt.

Gerade diese Zeit der reichsten und mannigfaltigsten Tätigkeit ist bisher am wenigsten erforscht. Zwei feste Gruppen stehen am Anfang und am Ende: Dort die Arbeiten für den hl. Ludwig, durch Publikationen bekannt gemacht und mehrfach kritisch behandelt — hier Hss., die für die ersten Mitglieder des Hauses Valois oder ihnen nahestehende Persönlichkeiten angefertigt worden sind, auch sie schon teilweise publiziert und monographisch behandelt. Von dem was dazwischen liegt sind wohl einzelne Stücke bekannt, aber weder die Fülle des Stoffs, noch die Vielseitigkeit des Lebens, das in

ihm herrscht, ist bisher gewürdigt. Hier setzt die vorliegende Arbeit ein. Die Entwicklung in Paris von den Ludwigpsaltern bis zu den zuletzt von Sidney C. Cockerell[1]) zusammengestellten Hss., die wir der Kürze halber mit dem nur für zwei unter ihnen geltenden Namen Jean Pucelle bezeichnen wollen, soll dargestellt werden; die Entwicklung in Paris und das Verhältnis von Paris zu den großen Zentren, von denen es nicht losgelöst werden kann: England, Nordfrankreich-Belgien, Westdeutschland.

Die Disposition der Darstellung ergab sich ganz einfach aus den Resultaten der Untersuchung: Auf eine kurze Einleitung über die künstlerischen Verhältnisse zur Zeit des hl. Ludwig folgt die durchaus geschlossene, von allem Fremden unberührte Entwicklung in Paris bis ca. 1300 mit den Einflüssen, die unmittelbar von ihr ausgingen; die Kunst in England wird dazu in Parallele gestellt und um ihrer weiteren Bedeutung willen noch bis in die erste Hälfte des 14. Jahrhunderts verfolgt. Im zweiten Kapitel wird ein Überblick über die wichtigsten Gruppen der nordfranzösisch-belgischen Malerei bis gegen 1320 gegeben; er steht unter dem doppelten Gesichtspunkt einer kritischen Sichtung dessen, was nicht nach Paris gehört und der Abschätzung des Verhältnisses dieser Gegenden zu Paris. Der weiteren Entwicklung in Paris ist das dritte Kapitel gewidmet, während im vierten Kapitel die Frage nach dem Verhältnis des neuen Aufschwunges der Malerei im Gebiet von Maas, Mosel und Rhein zur französischen Kunst erörtert wird.

Die Arbeit ist also wesentlich eine kunstgeschichtliche, nicht eine systematische. Das Wesen des gothischen Miniaturstiles nach allen Richtungen hin zu bestimmen lag mir fern. Kein abstrakter Schulbegriff sollte festgestellt und erläutert werden, im Gegenteil kam es darauf an, das einheitliche Bild aufzulösen, zu gliedern, dem Werden der Dinge mehr als ihrem Wesen auf die Spur zu kommen.

---

[1]) The Book of Hours of Yolande of Flanders . . . in the Library of Henry Yates Thompson with a Description by S. C. Cockerell. London, Chiswick Press, MCMV.

In diesem Sinne gibt es keine Vorarbeiten für die nachfolgende Untersuchung. Daß sie ohne die vorzüglichen Kataloge der französischen und englischen Bibliotheken nicht durchzuführen gewesen wäre und von den in allerletzter Zeit erschienenen kritischen Publikationen einzelner Hss. wesentliche Förderung erfuhr — daß die Schwesterwissenschaft der romanischen Literaturgeschichte der Kunstgeschichte mehrfach vorgearbeitet hat, bedarf ja keiner besonderen Erwähnung: eine zusammenfassende stilgeschichtliche Darstellung fehlt. Die Handbücher von Lecoy de la Marche[1]) und Auguste Molinier[2]) beschränken sich auf das allerbekannteste Material in den Pariser Bibliotheken und auch das einen größeren Denkmälerbestand berücksichtigende Kapitel in Labartes Histoire des arts industriels Band III stellt Handschriften der verschiedensten Gegenden und Stilrichtungen wahllos nebeneinander. Die erste kritische Gesamtdarstellung erschien, während der Plan der vorliegenden Arbeit feststand und die Ausführung schon begonnen war. Es ist der von Arthur Haseloff verfaßte Abschnitt in André Michels Histoire de l'Art, tome II, fascicule 28, 1906. Zitieren werde ich ihn in allen Fällen, wo ich Unbekanntes darin gefunden habe oder wo ich mich im Gegensatz zu den in ihm ausgesprochenen Anschauungen befinde.

Die Methode mußte in den verschiedenen Abschnitten verschieden sein. Neben kurzen, auf Grund der bedeutendsten Hss. nur das wesentliche des Entwicklungsganges und des künstlerischen Charakters hervorhebenden Überblicken wie in der Einleitung und in dem Abschnitt über England stehen Aufzählung aller mir bekannten Denkmäler und eingehende Analysen im ersten und dritten Kapitel. Auf die Aufstellung großer Gruppen mit einem Material, das zum ersten Male in die Literatur eingeführt wird, kam es im zweiten Kapitel an. Im vierten Kapitel endlich handelte es sich darum, wieder an der Hand eines im großen und ganzen schon bekannten

[1]) Les manuscrits et la miniature, Paris 1884.
[2]) Les manuscrits et les miniatures, Paris 1892.

Materials nicht sowohl lückenlose Gruppen als Wege und Beziehungen festzustellen. Um Nachsicht muß ich bitten, daß ich meine Darstellung auf eine nur partielle Kenntnis des vorhandenen Materials gründe. Noch hatte ich nicht Gelegenheit, einen bedeutenden Teil des englischen Privatbesitzes, die italienischen Bibliotheken sowie die an französischen Hss. reichen Bibliotheken von S. Petersburg und Kopenhagen durchzusehen. Auch in Frankreich selbst bliebe manche Nachlese zu halten. — Aber ich bin der Überzeugung — und manche während und nach der Ausarbeitung gemachte Erfahrung bestärkt mich darin —, daß sich jedes neu hinzukommende Denkmal mühelos in das gewonnene Entwicklungsbild wird einordnen lassen. Mehr läßt sich bei so umfangreichem Material nicht erstreben.

Historische, bibliographische, palaeographische, liturgische Gesichtspunkte sollten nicht um ihrer selbst willen durchverfolgt, sondern nur soweit in Betracht gezogen werden, als sie für Datierung und Lokalisierung des einzelnen Objektes und für die Prüfung der gewonnenen Resultate von Nutzen sein konnten.

In der Anordnung des Materials innerhalb der einzelnen Gruppen habe ich nicht nach geschichtlicher Reihenfolge gestrebt, sondern ich habe grundsätzlich die Hs. vorangestellt, in der die Kennzeichen der Gruppe am reinsten ausgeprägt sind. Für die Datierung fehlen leider in den meisten Fällen sichere Anhaltspunkte. Der immer wieder unternommene Versuch, aus dem Osterdatum der Kalender das Entstehungsjahr der Hs. festzustellen, ist für unsere Zeit ebenso hinfällig, wie für das frühe Ma.[1]) — Die Zeit der Abfassung eines Werkes konnte nur selten in Betracht gezogen werden, da die vorliegenden Hss. a priori als später anzusehen waren. Das gleiche gilt für die Mehrzahl der Besitzer-Einträge. Dem hier und da im „Explizit" genannten Datum kommt nicht immer unbedingte Beweiskraft für die Entstehungszeit des Schmuckes zu. Wir werden Fälle finden, in denen die Aus-

[1]) Siehe darüber Piper, Karls des Großen Kalendarium, S. 80; Beissel, Die Bilderhandschrift des Kaisers Otto, S. 18.

führung der Miniaturen zweifellos nachträglich erfolgt ist. Der Beurteilung der künstlerischen Priorität bzw. der Abhängigkeit konte demnach das zeitliche Entstehungsverhältnis nicht immer zugrunde gelegt werden. Es mußte dafür wesentlich der Grundsatz der größeren Häufigkeit einer Erscheinung maßgebend sein, d. h. ein an einem Ort isoliertes Denkmal gilt a priori als abhängig von einer größeren Zahl von Denkmälern gleichen Charakters an einem anderen Ort. Dazu tritt die Bedeutung der Hss. geringer Qualität: Wo ein bestimmter Stil in vielen handwerklichen Erzeugnissen auftritt, da ist auf seine Bodenständigkeit zu schließen.

Lokale Gruppierungen haben sich nicht stets mit der gleichen Bestimmtheit ergeben. So ausgeprägt der Charakter einzelner lokaler Schulen ist, der Pariser vor allem, dann der von Reims, Amiens-Corbie, Gent-Brügge, auch Artois, so kommen daneben Hss.-Gruppen vor, die vorläufig an keinen bestimmten Ort angeschlossen werden konnten, deren Erzeugnisse über ganz Nordfrankreich verstreut zu sein scheinen (vor allem Kapitel II, 1). Ob in solchem Falle an Wanderkünstler zu denken ist, oder an große Ateliers, die ihre Produkte weithin versandten, wage ich nicht mit Bestimmtheit zu sagen.

Zur Terminologie bemerke ich, daß ich die Worte: Künstler, Maler, Meister, Atelier, Werkstatt im allgemeinen ohne Unterschied angewendet habe. In wieweit und in welchen Fällen ein Atelierbetrieb anzunehmen ist mit Arbeitsteilung zwischen Redaktoren, Vorzeichnern und Ausführenden (diese wieder getrennt für Figürliches und Dekoration), läßt sich, wie mir scheint, nicht immer mit Bestimmtheit feststellen.[1]) Jedenfalls hielt ich die individuelle Bezeichnung „Künstler" wohl für anwendbar, schon aus sprachlichen Rücksichten. Wo ich geglaubt habe, eine Künstlerindividualität herauslösen zu können, ist die Bezeichnung stets demgemäß vervollständigt.

[1]) Vgl. darüber Henry Martin, Les miniaturistes français, Paris, Leclerc 1906, p. 99—131 und mein Referat im Repertorium für Kunstwissenschaft, XXX, 1907, S. 88 ff.

Zu aufrichtigstem Danke verpflichtet bin ich sämtlichen Herren Bibliotheksvorständen, die mir alle mit der gleichen Liebenswürdigkeit die Benutzung der Handschriften und Herstellung photographischer Aufnahmen ohne jede Einschränkung gewährt haben.

Durch Beantwortung einzelner Fragen, Hinweise auf zugehöriges Material und Darleihung von Photographien unterstützt haben mich insbesondere Professor Paul Clemen in Bonn, Dr. Arthur Haseloff in Rom, Dr. H. v. d. Gabelentz in München, Se. Erlaucht Graf Adalbert zu Erbach-Fürstenau, Dr. M. J. Hermann in Wien, Mr. Sidney C. Cockerell in London. Ihnen allen sei der wärmste Dank gesagt. Vor allem aber gedenke ich hier in Dankbarkeit meines verehrten Freundes Raymond Koechlin, der als Vorbild und Berater auch dieser Arbeit wesentliche Förderung gewährt hat.

Inhalt.

	Seite
Vorwort	III—IX
Einleitung: **Die Pariser Miniaturmalerei zur Zeit des heiligen Ludwig**	1—17
1. Kapitel: **Die Pariser Miniaturmalerei vom Tode des heiligen Ludwig bis gegen 1300. — Einflüsse auf die Champagne. — Das Verhältnis zu England**	18—87
A. Paris	18—59
1. Das Nekrologium von S. Germain	18—24
2. Méliacen und Chroniques de S. Denis	24—32
3. Das Londoner Evangelienbuch	32—39
4. Honoré	39—59
B. Die Champagne	60—67
C. England	68—87
2. Kapitel: **Die Miniaturmalerei in Nordfrankreich und Belgien von ca. 1250 bis ca. 1320**	88—162
1. Die Gruppe des „Roman de la Poire“	88—113
2. Liber Floridus, Romanillustrationen, Artoishandschriften	113—132
3. Belgien	132—143
4. Paris oder England?	143—162
a) Somme le Roi und Vie de la Ste. Benoîte	143—153
b) Die Handschriften von Amiens-Corbie	153—159
c) Die Apocalypse Additional 17333	159—162
3. Kapitel: **Die Kunst in Paris von Honoré bis Jean Pucelle**	163—195
4. Kapitel: **Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien**	196—238
Verzeichnis der besprochenen Handschriften nach den Orten ihrer Aufbewahrung	239—242
Verzeichnis der Abbildungen	243—244

Vorbemerkung.

Für die Bezeichnung der Handschriften gilt folgendes: Ist eine Hs. nur mit dem Ortsnamen und ihrer Bibliotheksnummer bezeichnet, so bedeutet das, daß sie sich in der einzigen, bezw. in der wichtigsten öffentlichen Bibliothek befindet. Also z. B. Brüssel 346 = Brüssel, Königliche Bibliothek, Hs. No. 346; Oxford, Douce 316 = Oxford, Bodleian Library, Douce manuscript no. 316.

Im übrigen sind folgende Abkürzungen für häufig wiederkehrende Signaturen gebraucht:

Addit. . . . . British Museum, Additional manuscript,
Arsenal . . . Paris, Bibliothèque de l'Arsenal,
Arundel . . . British Museum, Arundel manuscript,
fr. — Paris, Bibl. Nationale — manuscrit français,
lat. — Paris, Bibl. Nationale — „ latin,
n. a. fr. — Paris, Bibl. Nationale — nouvelles acquisitions françaises,
n. a. lat. — Paris, Bibl. Nationale — „ „ latines,
Royal . . . . British Museum, Royal Library.

Im übrigen verweise ich auf die Zusammenstellung der Bibliotheken im Register.

BIBLIOGRAPHIE

Georg Graf Vitzthum. — **Die Pariser Miniaturmalerei von der Zeit der Hl. Ludwig bis zu Philipp von Valois.** — Leipzig, Quelle et Meyer, in-8°, 244 p., av. 50 pl.

Les manuscrits français du Moyen-âge ont été surtout étudiés jusqu'ici au point de vue paléographique et historique ; les miniatures qui les ornent semblaient d'ordinaire l'accessoire aux érudits, et si quelques monographies en ont été faites où l'histoire de l'art avait sa part, bien peu de groupements ont été tentés, encore moins de travaux d'ensemble qui montrent le développement de l'art des enlumineurs pendant une longue période. Le comte Vitzthum, avec l'audace de la jeunesse, s'est attaqué à l'un des moments les plus mal connus de cette histoire et, mettant à profit les travaux de détail publiés, parcourant les bibliothèques de France, de Belgique, d'Angleterre et d'Allemagne, prenant d'innombrables photographies, il a écrit le premier l'histoire de la miniature française entre la mort de saint Louis et l'avènement des Valois. Il va sans dire que ses recherches l'ont conduit à des conclusions assez inattendues.

C'était, chez les historiens de l'art, un article de foi que l'absolue prééminence de la miniature parisienne à la fin du XIIIe siècle et au commencement du XIVe : Dante l'avait reconnue déjà et M. Haseloff, dans un substantiel chapitre de l'*Histoire de l'Art* de M. André Michel, l'avait confirmée sur documents précis. M. Haseloff pourtant faisait déjà une grande place à l'Angleterre et reconnaissait les influences réciproques de la miniature anglaise et de la miniature parisienne. Or, le comte Vitzthum, après plus ample informé, nous affirme que c'est d'Angleterre qu'est venu le mouvement et que Paris est loin d'avoir eu le rôle qu'on lui attribuait jusqu'ici. Il ne nie point certes la grande beauté des célèbres Psautiers peints pour saint Louis et les princes de sa famille, mais les jugeant inexplicables dans la suite de la miniature française du XIIIe siècle et si absolument différents de tout ce qui s'était fait auparavant à Paris, il cherche d'où en serait venue l'inspiration et la trouve dans les œuvres anglaises contemporaines. A vrai dire, il reconnaît lui-même que le caractère anglais s'absorba assez vite dans le milieu parisien et que toute la fin du siècle nous présente, avec Honoré, une école très originale et qui continue avec éclat la tradition des Psautiers du grand règne.

Puis, au commencement du XIVe siècle, vient, nous dit-il, pour la miniature parisienne un moment de déclin ; les manuscrits illustrés se font rares et sont médiocres et c'est dans le nord de la France que se rencontrent les belles enluminures. Mais est-ce l'école parisienne qui les a inspirées, comme on le croyait jusqu'ici ? Point, répond le comte Vitzthum ; il n'y a presque rien de commun entre les miniatures du nord de la France et celles de l'atelier d'Honoré : c'est en Belgique que les peintres des provinces du nord trouvent leurs modèles et, par delà la Belgique, en Angleterre dont leurs enlumineurs dépendent presque uniquement. L'influence belgo-anglaise se fait sentir jusqu'aux confins de l'Ile-de-France et quand, après quelques années d'obscurité, les beaux jours reviennent pour les ateliers parisiens, leur renaissance est due à la même poussée : les excellents manuscrits parisiens de cette époque, ceux de Pucelle et la célèbre *Vie de saint Denis* ne se comprennent pas sans l'Angleterre, à qui ils empruntent leurs traits les plus caractéristiques. C'est donc l'Angleterre qui est le centre de formation de l'art de la miniature à la fin du XIIIe siècle et Paris, la France du Nord, la Belgique et le Rhin ont plus ou moins subi son action.

Le comte Vitzthum fonde ses conclusions sur d'innombrables manuscrits qu'il nous décrit, et l'abondance de son information apparaît véritablement extraordinaire ; malheureusement, pour le suivre exactement et vérifier ses jugements, c'est son voyage à travers les bibliothèques qu'il faudrait refaire. Il nous donne bien 50 planches excellentes des miniatures les plus caractéristiques à son gré pour appuyer sa thèse, mais on se heurte néanmoins à chaque pas à un manuscrit inédit, quoique indispensable pour la pleine intelligence du texte. Cette quantité de documents inconnus en rend parfois la lecture un peu pénible et l'on en vient à se perdre dans les groupes et sous-groupes mystérieux, d'autant que la plus juste proportion ne semble pas toujours observée entre les pièces capitales et celles de moindre importance ; mais, sitôt qu'il s'agit de quelque monument considérable et à portée de nos vérifications, la précision et l'ingéniosité des remarques de l'auteur ne peuvent manquer de frapper. Chaque détail est scruté et la facture de l'œil, de la bouche, du nez ou des cheveux, le caractère de la main ou des pieds, minutieusement décrits, servent pour établir des rapprochements et constituer des séries : c'est la première fois, sans doute, qu'une méthode aussi serrée intervient dans l'étude des miniatures françaises de la période gothique.

Est-ce à dire pourtant que, sur tous les points, le comte Vitzthum force notre conviction ? Nous ne l'affirmerons pas. S'il semble impossible dorénavant de ne pas tenir grand compte des influences anglaises en étudiant nos enluminures, on peut se demander s'il n'a pas voulu parfois avoir trop raison et de l'anglais partout voir. Une critique de détail dépasserait les bornes de cette brève note, mais c'est surtout à propos de l'absolue prépondérance de l'Angleterre sur la miniature belge et sur celle de la France du Nord au commencement du XIVe siècle que nous aurions des objections à lui présenter. Nous ne parlons pas seulement de la contradiction que cette prépondérance impliquerait avec les autres arts où la Belgique a été reconnue comme tributaire de la France ; mais peut-être y aurait-il lieu d'attribuer plus d'importance aux infiltrations, d'ailleurs constatées, d'art parisien dans les manuscrits anglais et belges de ce moment : s'il ne s'agissait que d'infiltrations insignifiantes, comment un manuscrit aussi évidemment parisien de caractère que celui du Fitz-William Museum de Cambridge (n° 20) pourrait-il être déclaré anglais par l'auteur ? Sa thèse marque ici quelque excès, et de même quand il nous trace un si sombre tableau de l'abaissement des ateliers de Paris à la fin du règne de Philippe le Bel ; elle le rend médiocrement juste pour des manuscrits admirables, comme la célèbre Bible de 1317 à l'Arsenal ; mais sans doute il fallait accentuer cette décadence pour mieux marquer, avec l'admirable *Vie de saint Denis* et le groupe des œuvres de Pucelle, un renouveau dont ces œuvres seraient

encore redevables à l'influence anglaise. En vérité, ici la démonstration se fait singulièrement pressante, et ce chapitre, comme celui sur Honoré et la brillante floraison de l'école parisienne à la fin du XIIIe siècle, nous semble des plus ingénieux et des plus curieusement déduits qu'on ait écrits sur l'histoire de notre miniature.

Un peu moins touffu, avec une moins ferme volonté de tout démontrer laborieusement, avec certaines atténuations aussi, et ce livre ne se lit qu'à louer ; il demeure d'un intérêt entier dans son détail et ses idées directrices sont à retenir, le spirituel et juste parallèle, entre autres, de l'enlumineur anglais, merveilleusement pittoresque dans son décor, fantaisiste dans ces « drôleries » des marges et expressif dans sa conception réaliste des figures, mais outrepassant volontiers son texte et considérant plus la belle page à peindre que le livre à illustrer, et de l'enlumineur français, avant tout consciencieux interprète du texte donné, dédaignant volontiers les drôleries, le pittoresque, la fantaisie pour s'en tenir à la logique de la composition et à la rigueur quasi scripturale des thèmes traditionnels, considérant, en un mot, le livre plus que la page... La thèse de l'art anglais, trop mal connu, ne permet guère de s'étendre sur ces prémices, mais il est intéressant de retrouver dans celui de la France, des IXe époques qu'étudie le comte Vitzthum, ces mêmes qualités de logique qui en mènent tout le développement, sans compter la faculté d'assimilation dont il a donné tant de preuves au cours des siècles, et, si ce livre nous convainc [illegible] livres que nous estimions le mieux [illegible] service qu'il nous rend que [illegible] précisément sentir la lointaine continuité de nos traditions.

Raymond KŒCHLIN.

NÉCROLOGIE

On annonce la mort de M. Edmond Siot-Decauville, le fondeur-éditeur bien connu du boulevard des Italiens, décédé le 21 mars, à Paris, à l'âge de soixante-six ans.

Il n'est guère de sculpteur dont, dans les trente dernières années, il n'ait popularisé par le bronze les créations, et bon nombre d'artistes lui doivent une forte part de leur succès. Il avait inventé, en effet, des patines qui renouvelèrent complètement les effets qu'on pouvait tirer du bronze, et l'art si prospère aujourd'hui de l'étain lui doit sa rénovation. C'est lui qui édita les premières œuvres de M. Desbois, et qui les fit apprécier non seulement en France, mais sur tous les points de l'étranger.

Il avait obtenu un grand-prix à l'Exposition Universelle de 1900 et était chevalier de la Légion d'honneur.

On annonce la mort de M. Joseph Hlavka, architecte, fondateur et président de l'Académie tchèque des Sciences, Belles-Lettres et Beaux-Arts de Prague, membre de l'Académie de Vienne. Il était né le 15 février 1832 à Prestie (Bohême) et avait fait ses études à l'Académie de Vienne. On lui doit de nombreux édifices de la Bohême.

MOUVEMENT DES ARTS

Collection de Madame de P.

Vente de tableaux anciens faite à l'Hôtel Drouot, salle 6, le 18 mars, par Me Lair-Dubreuil et M. Haro.

3. Bernaerdts. Portrait du Bourgmestre d'Ypres et de sa famille : 1.650. — 4. Attr. à Boucher. Ariane et Bacchus : 2.100. — 6. École de Boucher. Bacchantes endormies : 2.000. — 9. Attr. à Chardin. La Femme à l'éventail : 2.150.

51. Grimou. La Musicienne : 1.150. — 52. Attr. à Hals. Le Joyeux buveur : 1.850. — 72. Atelier de Rubens. Cérès et Pomone (mise à prix de 50.000 francs). Non vendu. — 75. Tournières. Portrait du fils de Jean Duc : 3.500. — 76. Attr. à Tournières. La Jeune fille au mouton : 1.400. — 78. Attr. à Vestier. Portrait d'un navigateur, La Pérouse ou Bougainville, et de sa famille : 2.500.

Produit total : 62.915 francs.

Tableaux anciens et modernes

Vente faite à l'Hôtel Drouot, salle 6, le 23 mars, par Me Henri Baudoin et M. J. Féral.

Aquarelles, dessins, pastels. — 1. Boucher (F.). Une Bergère. Crayon noir rehaussé de pastel : 450. — 4. Hoin (Claude). Le Parc. Aquarelle gouachée : 2.700. — 8. Perronneau (attr. à J.-B.). Portrait présumé de Charles-René Neveu. Pastel : 1.600 francs.

Tableaux modernes. — 13. Corot (C.). Diane et Actéon : 30.000. — 14. Diaz (N.). Les Baigneuses : 12.000 francs.

Tableaux anciens. — 16. Breughel (P.). Paysanne tenant une cruche de grès : 1.500. — 17. Casanova. Cavaliers : 1.400. — 22. Gérard (Mlle Marguerite). La Réprimande : 6.850. — 23. Greuze (J.-B.). Portrait de Mme ***, présumée dame d'honneur de Marie-Antoinette : 20.000. — 24. Heinsius. Portrait de Jeune femme : 2.650. — 25. Heinsius. Portrait d'homme. Pendant du précédent : 1.200. — 26. Helst (attr. à B. van der). Portrait de Jeune femme : 1.050. — 30. Lagrenée. La Peinture : 7.000. — 31. Lagrenée. La Sculpture. Pendant du précédent : 3.350. — 37. Rigaud. (Hyacinthe). Portrait de Lefebvre d'Ormesson : 3.900. — 39. Robert (Hubert). L'Inondation : 7.000. — 43. Shee (Martin). Portrait de Jeune femme : 3.800. — 45. Swebach (dit Fontaine). Convoi d'armée : 1.300. — 46. Tiepolo (J.-B.). La Musicienne : 9.800. — 47. Tiepolo. Le Christ au roseau, et 48. La Flagellation. Deux pendants : 4.000 francs.

52. Vestier (Ant.). Portrait d'homme : 3.250. — 53. Vos (C. de). Portrait d'une Jeune Dame : 8.100. — 54. Vos (C. de). Portrait d'Homme : Pendant du précédent : 3.000. — 55. Wabbe (J.). Portrait de Jacobs Olferts de Jonk : 4.200. — 56. Wabbe (J.). Pendant du précédent. Portrait de la femme de Jacobs Olferts de Jonk : 3.500.

58. École espagnole (XVIIe siècle). Portrait d'une dame de qualité : 4.400. — 65. École française (XVIIIe siècle). Portrait de femme ; 2.100.

Produit total 169.745 francs.

Einleitung.

Die Pariser Miniaturmalerei zur Zeit des heiligen Ludwig.

Zu zwei großen, deutlich geschiedenen Stilgruppen ordnen sich die Hss., die der Regierungszeit des hl. Ludwig entstammen. Der einen gehören die Bücher an, die zum persönlichsten Gebrauch der königlichen Familienglieder oder für den Dienst in der königlichen Hauskapelle geschrieben sind; ihre Zahl ist gering, ihre Qualität vorzüglich, über Zeit und Ort ihrer Entstehung herrscht kein Zweifel. Die andere umfaßt eine größere Menge Hss. verschiedenartigen Inhalts von ungleicher Güte der Arbeit und oft zweifelhafter Herkunft. — Es ist begreiflich, daß die Wissenschaft den beiden Gruppen nicht die gleiche Beachtung geschenkt hat. Während über die Bücher des Hofes kaum etwas mehr zu sagen bleibt, fehlt für die anderen eine endgültige, kunstkritische Untersuchung, so sehr man sich vom literarischen Standpunkt aus mit ihnen befaßt haben mag.

Die erste Gruppe[1]) ist die des prächtigen Psautier de S. Louis, Paris lat. 10525, der, wie Haseloff zuerst nachgewiesen, zwischen 1253 und 1270 geschrieben ist. Zu ihr gehören der ganz ähnliche, wahrscheinlich für Isabella, die Schwester Ludwigs, geschriebene Psalter im Besitz von Mr. H. Y. Thompson in London, die etwas geringeren

[1]) Von ihr liegen in Publikation vor: Psautier de Saint Louis. Reproduction des 86 Miniatures du Manuscrit Latin 10525 de la Bibliothèque Nationale, mit Text von H. Omont, Paris, Berthaud Frères, o. D. — A Psalter and Hours executed before 1270 for a Lady connected with St. Louis, probably his sister Isabelle of France . . . Described by S. C. Cockerell, London, Chiswick Press 1905. — Kunstkritische Behandlung erfährt die Gruppe durch Cockerell, sowie durch A. Haseloff in den Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France, t. 58, 1899.

Evangiles de la Ste. Chapelle lat. 17326, sowie die letzten Seiten (Fol. 29—31) in den Evangiles de la Ste. Chapelle lat. 8892.

Für Datierung und Lokalisierung der zweiten Gruppe ist auszugehen von der Vie et Histoire de Saint Denys, Paris n. a. fr. 1098 vom Jahre 1250.[1]) Über ihre Entstehung in S. Denis kann kein Zweifel sein. Sie ist um mindestens 3 Jahre älter als der Ludwigspsalter. Man möchte den zeitlichen Abstand für bedeutend weiter halten angesichts der völligen Verschiedenheit des Stiles. Es scheint jedoch fraglich, ob die beiden Ateliers nicht zu gleicher Zeit gearbeitet haben; denn sie sind an einer Hs. gemeinsam tätig gewesen: an den obengenannten Evangelien lat. 8892. In ihnen ist der Hauptteil von fol. 1—28 in einem der Vie de S. Denys auf das engste verwandten Stil ausgeführt. Haseloff sagt deshalb in dem soeben zitierten Aufsatz: „Les peintures des feuillets 1 à 28 appartiennent à une époque plus reculée."[2]) Es ist schwer, sich das vorzustellen. Der Bestand der Hs. ist folgender: Fol. 1—3 weiße Schutzlage, fol. 4—11, 12—19, zwei Lagen zu je 8 Blättern, fol. 20—28 eine Lage zu 10 Blättern, von denen das letzte abgeschnitten ist; bis hierher die erste Hand. Dann fol. 29—32 eine Lage von 4 Blättern; eine weiße Schutzlage. — Soll man sich nun denken, daß ein Prachtevangeliar für die königliche Hauskapelle, das auf den Umfang von 29 Blättern berechnet war, etwa im Jahre 1250 bis Fol. 25 fertiggestellt worden ist, dann unvollendet blieb und ca. 15—20 Jahre später ergänzt worden ist? Das ist ganz unwahrscheinlich. Im Gegenteil möchte man statt einer Unterbrechung der Arbeit eine Beschleunigung für möglich halten: Das eine Atelier vermochte das Buch nicht bis zu einem gewünschten Tage fertigzustellen; darum teilte man die letzten 4 Seiten an ein anderes aus. Da nun der Bogen, dem das viertletzte Blatt angehörte, noch in Arbeit war (wegen Fertigstellung des jetzt isolierten Fol. 20), so schrieb

[1]) Publiziert von H. Omont durch Berthaud Frères. Eine Schriftseite bei L. Delisle, Mélanges de paléographie et de bibliographie, Paris 1880 pl. VI., vgl. Delisle das. p. 239—255 und Bibliothèque de l'Ecole des Chartes XXXVIII, 1877, p. 444—476.

[2]) Etwas anders formuliert er es bei Michel p. 343: Le mscr. est dans ses vingt-huit premiers feuillets tout à fait ancien . . . les trois derniers feuillets sont tout à fait de l'époque nouvelle.

man dieses Folium noch einmal und schnitt es dafür in der anderen Lage ab. Ich möchte damit nicht mehr als eine Möglichkeit angedeutet haben. Jedenfalls ist ein Evangelienfragment, das man während eines halben Menschenalters um seine fehlenden 8 Seiten nicht ergänzt, ein wunderliches Ding. Und einen zeitlichen Abstand zwischen den beiden Ateliers anzunehmen, ist schon deshalb nicht notwendig, weil sie in gar keiner Beziehung zueinander stehen. Das Atelier der Vie de S. Denys entwickelt sich nicht zum Atelier der Psalter, sondern dieses tritt neben jenes auf ganz verschiedener Grundlage. Die Psalter sind Erzeugnisse einer innerhalb Frankreichs ganz auf Paris beschränkten Kunst, die Vie de S. Denys und die Evangelien sind nur besonders geartete, in der Hauptstadt und Nähe des Hofes entstandene Stücke aus einer Richtung, die in ganz Frankreich geherrscht zu haben scheint. Wie für jene das Andachtsbuch des Königs, so ist für diese die Bible Moralisée, die Bilderbibel wohl nicht des „Volkes", aber der weiten Theologen- und Gelehrtenkreise das bezeichnende Objekt.

Die Bible Moralisée ist nach ihrem Inhalte durch Delisle in abschließender Weise untersucht worden.[1]). Nach ihrem Stil hat Haseloff die verschiedenen Exemplare geschieden, doch ist er dabei weder auf das zeitliche noch auf das lokale Entstehungsverhältnis näher eingegangen. Delisle hat für sie alle behauptet, was nur für zwei erwiesen scheint: dans tous les cas, l'origine royale du livre est mise hors de toute contestation. Das gilt sicher nur für das eine der sogleich zu erwähnenden Wiener Exemplare und für das Fragment, das der Vicomte de Hillerin auf die retrospektive Ausstellung der Union des arts decoratifs 1881 geschickt hatte. Da sah man auf dem letzten Blatt in vier Feldern einen König, eine Königin, einen diktierenden und einen schreibenden (oder malenden) Mönch.[2]) Es ist kein Zweifel, daß da der heilige Ludwig und seine Mutter Blanche oder seine Gemahlin Mar-

[1]) Vgl. den oft zitierten Aufsatz: Livres d'images . . . in der Histoire littéraire de France t. XXXI, p. 213 ff.

[2]) Delisle a. a. O. — Mémoires de la Société des antiquaires de l'Ouest 1838. — Die Hs. befindet sich jetzt im Besitz des Mr. Pierpont Morgan; am 5. April 1907 hat Mr. Léopold Delisle sie der Académie des Inscription et Belles-Lettres vorlegen können und so steht wohl ein erneuter Bericht darüber zu erwarten.

guerite dargestellt sind, daß ihnen also der Band gewidmet war. Ich kenne dies Fragment nicht und Delisle gibt leider nicht an, wie es sich stilistisch zu den drei anderen Exemplaren verhält, die unter sich in Fassung und Stil so sehr verschieden sind.

Es sind die folgenden: I. Wien, k. k. Hofbibliothek Nr. 1179 mit lateinischem Text, enthaltend das alte Testament und die Apocalypse. — II. Wien Nr. 2554 mit französischem, vom lateinischen Original mehrfach abweichenden Text. — III. Ein lateinisches Exemplar in drei Teilen: a) Oxford, Bodleianus 270,b, Genesis-Iob, b) Paris, lat. 11560, Iob, Psalter, Parabeln Salomonis, Ecclesiastes, Cantica, Propheten. c) Brit. Mus. Harley 1526—1527, Maccabäer, Evangelien—Apokalypse.

Diese drei Hss. weisen starke stilistische Unterschiede auf, und während den Stil von I nur wenige Hss. vertreten, II ganz isoliert dasteht, so ist die Zahl der Hss., die mit III zusammengehen, sehr bedeutend und man findet sie in den verschiedensten Teilen Frankreichs.

Zeitlich scheint I, das qualitativ beste Exemplar, an erster Stelle zu stehen. Es enthält, mit Ausnahme des großen Bildes auf Fol. 1 v., — Christus sitzt in einem von 4 Engeln getragenen Rahmen und hält in seinem Schoß die Erdkugel, die er mit dem Zirkel abmißt, — je 8 Medaillons in zwei durch den Text getrennte Vertikalstreifen verteilt. Die Ausführung ist nicht ganz einheitlich. Auf die erste Hand Fol. 1—56r. folgt bis Fol. 162r. eine zweite, die den kräftigen, doch gemäßigten Stil in Bewegungsmotiven, Typen und Modellierung bis zu wilder Zerrissenheit übertreibt, mit grellen, punktartig aufgesetzten Lichtern arbeitet, dagegen das tiefe, glänzende Kolorit abstumpft. Als maßgebend für den Stil, als Arbeiten des „Hauptmeisters" dieser Werkstatt, müssen wir jedenfalls die ersten 56 Blätter ansehen.[1])

In ihnen zeigt sich nun der engste Anschluß an die Richtung in der älteren Kunst des 13. Jahrhunderts, die wir als eine Abwandlung des sicheren Zeichenstils des 12. Jahrhunderts zu mehr flüchtig skizzierendem Verfahren bezeichnen können, an die normännischen Apokalypsen (fr. 403, Cambrai 422)[2]), an

[1]) Das Titelbild abgebildet bei Haseloff-Michel Fig. 255.

[2]) Siehe L. Delisle et P. Meyer, L'apocalypse en français. Paris 1900.

den sog. Psautier de S. Louis im Arsenal Nr. 1186 usw. Mit diesen Hss. hat unsere Bibel vor allem den großen Gewandstil gemein mit den breit hingestrichenen, dichtgelagerten Rillen und den mit leichter Hand gezogenen weißen Säumen; für die Köpfe liegt das Verbindende besonders in den grimassenhaften Profilen, der modellierenden Behandlung der Augenpartie, der Verschiebung von Augen und Mund. Die Proportionen, die langen Arme mit den meist konventionell erhobenen Händen, die geschickte Gruppenbildung deuten auf den gleichen Zusammenhang.

Für die Besonderheiten der Ausführung jedoch läßt sich ein bestimmtes Vorbild nicht nennen. Sie ist von einer Energie, die den genannten Hss. fehlt, und von einem seltenen Reichtum der Übergänge zwischen kräftigem schwarzen Körperumriß und weichster Modellierung weißen Greisenhaares. In der Gewandbehandlung verbindet sich die Anlage lang durchgehender, paralleler Falten mit einer technischen Behandlung, die an den Psautier d'Ingeburge in Chantilly erinnert. Neu ist wohl auch das Kolorit. Es dominieren ein sehr kräftiges, reines Blau und ein stumpfes Rot, nicht gemischt, sondern jedes getrennt für sich zum Hauptton eines Medaillons gemacht. Demnächst kommen vor ein reines Ziegelrot (für Untergewänder, Futter usw.) und weiß mit tiefroter oder hellblauer Schattierung (in Untergewändern). Selten ist hellgrün und ein mattes Braun, das als Schatten in weiß oder braun-Oliv steht.

Die Hss., die den gleichen Stil zeigen, geben leider keine sicheren Fingerzeige für ihre Herkunft. Die beste von ihnen ist der Psalter lat. 1073A. in oktav, aufs reichste mit goldenen und blauen Initialen, Zeilenenden, blauen und roten stark stilisierten Zweigen geschmückt. Die neutestamentlichen Bilder Fol. 1—16 geben viel Gelegenheit zu Vergleichung mit der Bibel, besonders in der Gewandbehandlung; die Gesichter sind feiner, regelmäßiger gezeichnet, doch in Formung charakteristischer Stellen, wie des Übergangs von Brauen und Nase, deutlich verwandt. Die roten Backenflecken fehlen hier nicht und das wesentlich dunkelblaue und mattrote Kolorit neben hellgrün, feuerrot und dunkelgrau bestätigen die Beziehung. — Die Litanei Fol. 154v. ff. enthält sehr disparate Namen. Doch lassen sich wohl in Paris neben Genovefa und Oportuna eher die Namen

Edmund, Lambert, Remigius, Lupus, Vedastus und Amandus, Eldreda durch Übernahme aus damals so reichlich importierten englischen Psalterien[1]) erklären, als jene zwei Heiligen in Nordfrankreich oder England.[2])

Suchen wir nach Parallelen für den Stil der Wiener Bibel in der Glasmalerei, so stoßen wir auf sehr frühe Arbeiten. Nahe verwandt scheinen die Fragmente der Oberfenster im Chor der Kathedrale von Soissons. Es sind breitgezogene Vierpässe, mit großzügigen Kompositionen gefüllt. Die wichtigsten Reste sind einige Halbfiguren vom Tode Mariä am rechten Marienfenster, Christus mit der Seele zwischen zwei Engeln, ferner zwei Figuren in der Wurzel Jesse im Mittelfenster und vier von den Vorfahren Christi im ersten Fenster links. Von diesem, das wie alle fünf aus S. Yved in Braine nach Soissons übertragen ist, wird überliefert, daß die Königin von England es der Agnes de Baudemont, Gräfin von Braine geschickt hat![3])

Sehr verwandt scheinen nach den Aufnahmen der Monuments historiques Nr. 9323 ff. auch die Glasfenster mit den Geschichten der hl. Protasius und Gervasius und der hl. Valeria in der Kathedrale von Le Mans[4]); hier sind

---

[1]) Über englische Klöster, die für den Import nach Frankreich arbeiteten vgl. L. Delisle a. a. O., S. 281.

[2]) Außerdem sind mir als zugehörig zu Wien 1179 bekannt geworden: die Histoire de Tyr fr. 9081 mit kleinen Darstellungen, meist Kämpfen, in Initialen und eine Bibel in Trinity-College zu Cambridge B. 10. 1 (Katalog von James 212) mit einer Fülle kleiner alt- und neutestamentlicher Darstellungen im Genesis-I, die Episteln Pauli Arsénal 149, eine Bibel in der Komunalbibliothek in Troyes 577, sehr zerrissen im Stil, und eine rohe Bibel Brüssel 8318/19.

[3]) Siehe Soissons, ses monuments, ses établissements, ses souvenirs, 1905, p. 53. Der Verfasser ist ein Mitglied des Grand Séminaire in S. — Lasteyrie, Histoire de la Peinture sur Verre d'après ses monuments en France, Paris 1857, weiß auf S. 156 nichts sicheres über die Entstehungszeit der Chorfenster von S. anzugeben; das eine „à la tête du choeur" sei von Philipp II August geschenkt (nach Claude Dormay, Hist. de la Ville de S. II, p. 35). — Auf S. 41 spricht L. von den Fenstern in Braine als verloren. Für das Mittelfenster, auf dem Robert de Dreux und Agnes de Baudemont (verm. 1152) dargestellt waren, zitiert L. die Angabe von Levieil, L'art de la peinture sur verre 1774, I, p. 24: „Le cartulaire de l'abbaye et l'index coenobiorum ord. Praem. font mention que cette vitre avait été envoyée à la comtesse de B. par la reine d'Angleterre, sa parente."

[4]) Farbige Reproduktion bei Eugène Hucher, Vitraux peints de la cathédrale du Mans, Paris und le Mans 1865.

es nicht allein die Gewänder, sondern vor allen auch die Typen, die mit Vorliebe gezeichneten Profile mit den niedrigen Stirnen, langen, nur ganz wenig vortretenden, an den Spitzen stumpf umgebogenen Nasen, dem breitgeöffneten Mund, dem scharfen Umriß der breiten Kinnbacken; besonders überzeugend ist eine Vergleichung der Augen, deren Lider am äußeren Winkel nicht zusammenstoßen.

Die gleiche Gewandbehandlung finden wir endlich an den Fassadenfenstern der Kathedrale von Reims, an dem Bischof links vom König im Fleur-de-lys-Mantel. Es ist die einzige der neun Figuren, deren Gewand innere Modellierungsstriche zeigt.

Eine feste Handhabe für die Lokalisierung der Bibel auf Grund des Stils fehlt also. Auf Paris aber weist doch wohl das Bild des Königs, das über dem des Schreibers in einem Medaillon auf der letzten Seite zu sehen ist. Zeitlich ist jedenfalls ein beträchtlicher Abstand von den sicher Pariser Hss. anzunehmen, die wir oben genannt haben. In der Vie de S. Denys von 1250 ist der Stil in allen Stücken wesentlich gemildert. Die Gewänder haben wohl ähnliche Falten, aber sie sind nicht so gehäuft und durch die ruhigen Konturen im Gegensatz zu den vielen flatternden Enden in der Bibel fest zusammengehalten. Oft aber tritt an Stelle der weichen Modellierung eine einfache Zeichnung in wenigen schwarzen Linien. Die Gesichter haben die gleichen Proportionen, die langen flachen Brauen, die hochgeöffneten Augen mit meist unverbundenen Lidern, den breitgezogenen Mund, aber es fehlt die kräftige Modellierung, die Stärke des Ausdrucks; alles ist gleichmäßiger und konventioneller geworden, die heftigen Profile sind unterdrückt. Ebenso haben alle Bewegungen und Stellungen bei gleichem Motiv an Ausdruck verloren. Wesentlich trägt dazu die große Vereinheitlichung des Tones bei; tiefblau und rot sind zwar auch hier die Hauptfarben, aber sie sind weniger glänzend aufgetragen und gleichmäßiger verteilt, während dunkelgraue Flächen und breite braune Schatten zwischen ihnen vermitteln.

Für die beiden anderen Bibeln fehlt jeder äußere Hinweis auf die Entstehung in Paris, in der Nähe des Hofes. Wien 2554 steht ganz allein, ich kenne keine Handschrift, die den gleichen Stil repräsentierte. In der Anordnung der Bilder

ist sie von Wien 1179 wesentlich verschieden.[1]) Die 8 Medaillons sind auf ein geschlossenes Feld in der Mitte der Seite zusammengeschoben, die Texte links und rechts angebracht. Die Felder zwischen den Kreisen, bzw. die Zwickel zwischen ihnen und dem Rahmen sind mit Quadraten gefüllt, in denen Engelhalbfiguren sitzen. — Damit geht eine weitere Veränderung der Disposition zusammen: Wenn in Wien 1179 die Geschichten sich von oben nach unten folgten, so stehen hier zwei aufeinanderfolgende Bilder nebeneinander, also statt:

a	c		a	b
α	γ	jetzt:	α	β
b	d		c	d
β	δ		γ	δ

Das beweist jedenfalls, daß von einer direkten Anlehnung des einen Exemplares an das andere keine Rede sein kann. Freilich bedürfte es solcher äußerer Unterschiede kaum, um den bedeutenden Abstand der einen Bibel von der anderen zu beweisen. In Zeichnung und Kolorit ist II viel flauer und formelhafter als I. An Stelle der Vielgestaltigkeit in I ist hier alles auf einen Normaltypus und eine Normalstimmung gebracht. Die Figuren ordnen sich in einen regelmäßigen Linienumriß ein, die Kompositionen berücksichtigen das gegebene Kreisfeld, dessen gleichmäßige Füllung erstrebt wird. Soweit die Figuren dazu nicht ausreichen, müssen architektonische Folien für sie eintreten. Das ganze Körpergefühl ist demgemäß verändert. Statt der wuchtigen, breithingesetzten, hartaufeinanderstoßenden Leiber in I hier viel zartere Gebilde, in weichverlaufende Umrisse auf viel schmalerem Flächenteil zusammengeschlossen. Es ist nicht zu leugnen, daß dabei das Interesse am einzelnen Körper gewonnen hat und an Stelle einer grandiosen Massenmechanik ein fleißiges organisches Durcharbeiten getreten ist. Alle Gelenke werden naturgetreuer dargestellt, das Verhältnis von Kopf zu Rumpf, von Hand zu Arm wird klar gelegt.

Mit diesen grundsätzlichen Verschiedenheiten in Komposition und Zeichnung geht die des Kolorits Hand in Hand. Alle Töne sind matter und zu fast beherrschender Stellung wächst ein Ton an, der bisher fehlte: gelb.

[1]) Abbildungen bei Rudolf Beer, die Miniaturen-Ausstellung der k. k. Hofbibliothek, in Kunst und Kunsthandwerk V, 1902, S. 286.

Wie gesagt, kann ich keine Hs. nennen, die die gleichen Züge aufwiese. Eher lassen sich solche in Glasfenstern nachweisen, und zwar am reinsten an zwei Stellen in der Champagne: in Reims die Rose des linken Querschiffs mit den Genesis-Szenen; in der Kathedrale zu Troyes die zwei äußeren Fenster von den fünfen in der Mittelkapelle. Sie enthalten vier große viergeteilte Kreise mit Geschichten Christi, links (Traum der Könige: modern) Kindermord, zwölfjähriger Jesus im Tempel, Taufe, Versuchung, Hochzeit zu Cana,[1]) rechts (von oben nach unten) Samariterin, der reiche Mann und Lazarus, Tod des reichen Mannes und des Lazarus, Ehebrecherin, Blindenheilung, Christus kommt nach Bethanien, Auferweckung des Lazarus. Sind es in Troyes wesentlich die Gesichter und Stellungsmotive, die den Vergleich ermöglichen, so kommt in Reims noch die Vorliebe für Braun-gelb hinzu.

Für den Ursprung unserer Hss. ist damit gewiß nichts erwiesen; denn wir wissen nicht, wo gerade diese Fenster hergestellt worden sind. Die einzige Behauptung, auf die es hier ankommt, ist die, daß II grundsätzlich von I verschieden ist und daß kein Anlaß besteht, die Hs. in Paris entstanden zu denken.

Nicht anders verhält es sich mit dem dritten, bekanntesten Exemplar der Bible Moralisée.[2]) Haseloff möchte es auch in Paris und vor 1250 entstanden sein lassen; dagegen verlegt es Warner[3]) nach Nordfrankreich und in das späte 13. Jahrhundert. Es ist das schwächste von allen. Es hat alle Kraft von Wien 1179 verloren, doch nicht das geringste Gut dafür eingetauscht. Es hält an den Typen, dem gewaltsamen Gewandstil, den hartgedrängten Kompositionen, den wenig organischen Figuren fest, aber es läßt die Sicherheit und Sorgfalt der Ausführung vermissen. Allerdings ist hier zu betonen, daß große Unterschiede in der Qualität der Arbeit bestehen. Die Bibel scheint mit viel größerer

[1]) Sehr mangelhafte farbige Reproduktion in A. Gaussen, Portefeuille archéologique de la Champagne, Bar-sur-Aube 1861, mit Text von d'Arbois de Jubainville.

[2]) Abb. bei Haseloff-Michel Fig. 254; Warner, Illuminated manuscripts in the British Museum. London 1902; Album paléographique de la Soc. de l'école des Chartes planche 37.

[3]) Siehe Illuminated mscrs. und Guide to the manuscripts . . . exhibited in the department of mscrs. British Museum 1906.

Arbeitsteilung hergestellt worden zu sein und die einzelnen Maler haben mit einer unerhörten Leichtfertigkeit gearbeitet, ohne jedes Streben, ihre kleinen persönlichen Stileigenheiten auszugleichen.[1]) Es ist ein stark zusammengewürfeltes Atelier gewesen, das hier in Eile ein großes Werk hat zustande bringen wollen. Man kann nicht verkennen, daß es sich da nicht um eine Originalarbeit handeln kann, sondern nur um eine Kompilation nach schon vorhandenen Vorbildern. Damit kommen wir der Datierung Warners näher, wenn auch die Bezeichnung „late in the 13th century" vielleicht etwas zu weit geht. Dann aber gewinnt auch eine Entstehung in der Provinz, „in the North of France" wie Warner will, an Wahrscheinlichkeit.

Wie schon gesagt, ist der Stil dieser Bibel so weit verbreitet, daß es schwer ist, ein festes Zentrum für ihn zu bestimmen. Von sicher Pariser Hss., die ihn vertreten, kenne ich nur zwei, den Psalter in der Bibliothèque de Ste. Geneviève 2690, der reich ausgestattet ist mit goldenen und farbigen Initialen und Zeilenenden, in seinen Bildinitialen aber nichts besonders bemerkenswertes bietet, und das Missale Parisiense lat. 824, mit ausgesprochen Pariser Kalender und den üblichen Missale-Bildern. Daneben ist die Fülle von Hss., die in der Provinz den Stil vertreten, sehr beachtenswert. Fast in jeder Bibliothek begegnet man ihnen, und so gebe

[1]) Wie sich die Hände lagenweise scheiden, läßt sich am besten in dem Pariser Exemplar beobachten. Ich nenne einige Beispiele: I. fol. 1—7 stumpfbraune Linien, das untere Lid ist angegeben. II. fol. 8, 9. Vorliebe für weiße Lichter. III. fol. 10—15, schwarze Linien, das untere Lid fehlt. IV. fol. 16 bis 24, braune Linien. unteres Lid fehlt. V. fol. 25—32, ganz roh in Figuren und Ornament. VI. fol. 33—40, sehr saubere Ornamente, reine Farben, Oberlid und Pupille werden hakenförmig zusammengezogen; auf dem innersten Bogen fol. 36 und 37 wird zwischen Oberlid und Braue noch ein Strich eingeschoben . . . IX. fol. 57—64, die Gründe zwischen den Medaillons sind ungemustert. X. fol. 65—80, auffallendes kirschrot, schwarze Zeichnung, unteres Lid fehlt . . . XII. a) fol. 91 und 94, rohe Haarzeichnung, unteres Lid fehlt. b) fol. 92 und 93, besonders saubere Haarzeichnung und unteres Lid. — Die Sonderung der Lagen ist in Oxford und London nicht so rein durchzuführen. In Oxford ist die Zeichnung geringer als in Paris, dafür koloristisch gute Partien. Am besten ist Job mit großem Faltenwurf, rotem Incarnat, wesentlich blauen und grauen Gewändern. In London tritt kirschrot in den Vordergrund (Harley 1526 fol. 6v—26r; 1527 fol. 37—81); es herrschen hier große Abweichungen in der Ausführung der weißen Rahmenmuster; oft fehlen die Rosetten zwischen den Medaillons (H. 1526 fol. 4v, 5r und 27v, 28r; 1527 fol. 29—36).

ich hier nur einige Beispiele ohne Anspruch auf Vollständigkeit:

Aus dem Poitou stammen: der Psalter lat. 1075[1]) mit nicht bedeutenden Vollminiaturen auf drei jetzt falsch gebundenen Blättern; der Psautier de l'abbaye de Ste-Croix de Poitiers im Arsenal 108, mit den üblichen Psalterinitialen, blau-rot-goldenen Zeilenenden und ebensolchen schrägen Leisten am unteren Seitenrand. Auf das untere Loire-Gebiet weist ein Kalender, der in einem Fragmentband des British Museum Addit. 24678 enthalten ist. Er ist oben mit kleinem KL. geschmückt, rechts befinden sich in zwei Kreisen Monats- und Tierkreisbilder, die stark an die Bible Moralisée erinnern. Über die Hss. in der Champagne vgl. S. 63 f., über ein Beispiel aus Metz vgl. S. 222. Daß der Stil im Osten bis Mainz vorgedrungen ist und dort neben einer stark byzantinisierenden Richtung (s. Gotha M. II. 18; Aschaffenburg 13) geherrscht hat, geht aus zwei Hss. der herzogl. Bibliothek zu Gotha hervor: M. I. 31 Psalter mit Kommentar in folio und M. I. 41 Evangelien und Glosse, nach der (mit der des Psalters eng verwandten) Schrift schon Ende des 13. Jahrhunderts.

Sehr viel bedeutender als die bisher genannten Hss. ist ein Psalter in Quartformat in Rouen, Leber 6 (Cat. général 3016), der nach den Namen der hl. Äbte im Kalender für Jumièges hergestellt sein muß. Auf den Kalender, der nur ein einfaches goldenes KL zeigt, folgen 15 Vollbilder; die Rahmen entsprechen dem Prinzip der Bible Moralisée, rote und blaue Streifen mit dunkelroten Eckquadraten, von einem Goldrand umzogen. Die weiße Musterung besteht aus zarten Rankenwellen. Der Psalmentext enthält blaue und goldene Initialen und lange blau-rot-goldene Zeilenenden. Die Psalterillustrationen folgen dem für die Grenzgebiete zwischen Frankreich und England-Belgien charakteristischen Prinzip der Mischung von Acht- und Dreiteilung,[2]) sie sind sehr knapp gefaßt und im Stil etwas abweichend von den großen Miniaturen. Gewiß sind diese geringer als die guten Partien der Bibel. Die Gestalten sind übermäßig in die Länge gezogen

---

[1]) Siehe Delisle, Hist. litt. XXXI.

[2]) Diese Bezeichnungen sind stets im Sinne von Adolph Goldschmidt, Der Albani-Psalter, Berlin 1895, S. 1 ff. gebraucht.

und steif in der Bewegung; die Gesichter sind nicht so gedrungen, sondern etwas länger, mehr nach vorn verschoben, so daß ein reicherer Schädelumriß zustande kommt. Aber die Technik ist ganz die gleiche, die etwas schwächliche Zeichnung der Gesichter und vor allem der Haare, die breiten, konventionellen Schattenstriche in den stumpfgefärbten Gewändern; sehr ähnlich sind die Architekturen, wie z. B. der aus Ziegeln aufgeschichtete Altar bei der Darstellung im Tempel fol. 10r. und die turm- oder hausartigen Gebilde über dem Rundbogenfries, der jedes Bild nach oben abschließt. — Ein viel geringeres Beispiel des Stiles in der Normandie ist die Kreuzigung und der thronende Christus im Missel d'Evreux Addit. 26655. — Im Gewandstil etwas verändert (größere Flächen von energischen, geraden Strichen geschieden) sind die im übrigen hierher gehörigen Initialbilder des Psalters in der Heidelberger Universitätsbibliothek Trübner 126 (= Oechelhäuser, Die Miniaturen der Univ.-Bibl. zu H. XLII, Trübner 224), der aus Poissy zu stammen scheint. Vgl. den Eintrag vom Ende des 13. Jahrhunderts auf fol. 1r.: Ce livre est a seur iehane berthelemy et a seur catherine guenay religieuses et sa seur jehane ou real Monastere de . . issy . . . . Die zwei Buchstaben des Ortsnamens sind nicht ausradiert, wie Oechelhäuser angibt, sondern verrieben; sie können wohl nur Po gelautet haben. — Ikonographisches Kuriosum: Ps. 26, Salbung, Samuel in Franziskanertracht.

In den kleineren Bibliotheken Nordfrankreichs, die fast nur Bestände der nächstgelegenen Klosterbibliotheken enthalten, finden wir mehrfach Hss. dieses Stiles: in Arras, Douai, (Nr. 173, Psalter aus der Abtei Marchiennes bei Douai mit 3 Vollbildern am Anfang und den Darstellungen von Kreuzabnahme und Frauen am Grab im B. — Nr. 592 Gratiani Decretum mit kleinen Initialen), Cambrai (183, Missel de Cambrai). Aus dieser Gegend stammt gewiß auch der Roman de Troie fr. 1610, der auf fol. 181 das Datum trägt: Cist romanz fut escriz an lan nostre seignor mil e dos cenz e sexante e iiii anz o mois de may. Die kleinen Miniaturen, die meist willkürlich eingestreut sind, und auf fol. 17—18 und 154—155 zu größeren Zyklen in drei Reihen übereinander vereinigt werden, stehen in der Zeichnung, namentlich der Augen und Haare, und in den Rahmenorna-

menten der Bibel nahe. Das gleiche gilt von den großen Miniaturinitialen der Vie des Saints im British Museum, Royal 20 D VI, bei denen die Schrift für nordfranzösischen Ursprung entscheidend ist (zu vergl. mit dem Liber floridus s. S. 000).

Sicherlich steht auch der primitive Stil in Belgien in Zusammenhang mit der Bible Moralisée. Charakteristisch erscheint er in großen Psalterien mit einem sehr derben Dekorationsstil, langen Streifen, halb gold, halb stumpfrot oder -blau und ähnlichen Rahmen, die bei den Monatsbildern unregelmäßig gebrochen sind. Große Vollbilder sind entweder vorn vereinigt, oder zwischen die Psalmen eingeschoben. Die Arbeit ist sehr roh, breite schwarze Konturen, steife Falten, sehr stumpfe Töne mit breiten braunen Schatten. Ich nenne z. B. den Psalter aus Gent, Oxford Bodl. Liturg. 396 (Katalog von Madan 30619). Interessant sind die Darstellungsgegenstände in den Initialen: Psalm 1 Wurzel Jesse (in England beliebt), 26 Versuchung: der Teufel trägt Christus nach dem Tempel, 38 Maria trocknet Christi Füße, 51 Einzug in Jerusalem, 52 Christus reicht Judas den Bissen, 68 Gebet auf dem Ölberg, 80 Judas gibt das Geld zurück, 97 Kreuztragung, 101 Christus am Kreuz, 109 dasselbe. Gegenüber stehen stets Vollbilder mit den in die Reihe gehörigen Szenen. — Ferner die belgischen Psalterien Addit. 21114 und 24683 und Royal 2 B III.

Neben dieser Verbreitung des Stils in etwa gleichzeitigen Handschriften, in Hss. jedenfalls von gleichem Stilniveau, fallen sehr entschieden die Beziehungen ins Gewicht, die sich zwischen der jüngeren Malerei in Nordfrankreich und der Bibel nachweisen lassen, während jede Spur der Beziehung zur Pariser Kunst fehlt. Davon soll im zweiten Kapitel die Rede sein.

Soviel ist gewiß, daß eine Entstehung der Bible Moralisée Oxford-Paris-London in Nordfrankreich, Rouen etwa, durchaus möglich ist; die Art und der Wert der Arbeit sprechen, wie gesagt, sehr dafür. Mit Bestimmtheit dürfen wir die Hs. jedenfalls für Paris nicht in Anspruch nehmen und müssen uns, wenn wir die primitivere und allgemeinere Kunststufe von Paris zur Zeit des hl. Ludwig kennen lernen wollen, an die Wiener Bibel Nr. 1179 und an die Vie de S. Denys halten.

Daneben nun trat plötzlich die Kunst der Psalterien, die eine so viel höhere Stufe des Könnens bedeutet in einem unendlichen Reichtum der Motive, einer allerfeinsten Ausdrucksfähigkeit des Strichs, einer vollendeten Harmonie der Färbung und endlich einem ganz neuen Empfinden für das Ornament. Haseloff formuliert den Gegensatz zu den Bibeln so, daß jetzt eine Anlehnung an Architektur und Plastik stattfände, während bisher die Glasmalerei[1]) Quelle und Norm für die Leistungen der Miniaturisten gewesen sei. So leicht eine Parallele zwischen der Skulptur der Zeit (Südportal von Notre Dame in Paris, Westportal von Auxerre, linkes Westportal und Porte de la Calende in Rouen) und dem Stil der Ludwigs-Psalter zu ziehen wäre, so schwer ist es, eine Beeinflussung an einem bestimmten Punkt zu konstatieren. Zu verschieden sind die Figuren in Proportionen, Auslegung und Durchbildung der Extremitäten, zu rein ist in den Psaltern der Miniaturenstil ausgebildet. Ja, in ihnen erst tritt er wirklich als eine spezifische Stilart auf, hier erst werden die besonderen Darstellungsmittel Erzeuger der besonderen Form: mit spielender Leichtigkeit läuft die Feder über das Blatt, schreibt in schnellem, einheitlichem Zuge die Konturen hin und setzt die notwendigsten Details hinein wie den Punkt auf das i. Unverkennbar ist hier, im vollsten Gegensatz gegen die bisher betrachteten Hss., die Anknüpfung an die reine Zeichenkunst des 12. Jahrhunderts. Aber dem Sohn des 13. Jahrhunderts, der großen Epoche des „monumentalen Stils", konnte die bloße ein- oder mehrfarbige Federzeichnung mit ihren intimen, dekorativen Reizen nicht mehr genügen. Ihm muß die Seite als Ganzes wieder Gegenstand allseitiger Durchgestaltung werden. Und so deckt er die Zeichnung mit einer schweren Pracht tiefer, leuchtender Farben; er deckt sie fast mit ihr zu. Keiner, der den Ludwigspsalter aus Reproduktionen kennt und zum ersten Male das Original sieht, wird sich eines gewissen Gefühls der Enttäuschung erwehren können. Denn der unendliche Reichtum der Gestalten, der

[1]) Den Einfluß der Glasmalerei auf die Bibeln möchte ich nicht bestreiten; immerhin sei erwähnt, daß ein Motiv, das besonders für einen solchen zu sprechen scheint, aus der Buchmalerei stammt: die durch Rosetten verbundenen Kreise finden wir ganz ähnlich schon in dem von der Monumentalkunst doch offenbar unberührten Chronicon zwifaltense minus, saec. XII, Stuttgart, hist. fol. 415 auf fol. 77r mit den Bildern zum Martyrologium des November.

unaufhörliche Wechsel der Motive, das zarte, sensitive, leise prickelnde des scheinbar ganz improvisierten Vortrags verschwindet hier unter der vereinheitlichenden Gewalt der schweren, eigentümlich materiell wirkenden Farben.

Volles glänzendes Blau und weiches Erdbeerrot mischen sich zu prachtvollen Harmonien, die alle die vielen leise klingenden Stimmen der Zeichnung übertönen. Und auf den flüchtigen, lebensvollen, scheinbar so individuell verschiedenen Gesichtern liegt ein Rot von ausgleichender stilisierender Kraft. Das ist ein Moment, das nicht übersehen werden darf, das den Stil der Psalterien allen Vergleichungen mit der Plastik (gerade mit der polychromen Plastik der Zeit: denn die gothische Polychromie trennt die Stoffe und Körper, ist unterscheidendes Ornament) ebenso entrückt wie die Zeichnung. Aber während im Kolorit bei aller Vollendung gegenüber der Wiener Bibel etwa etwas prinzipiell Neues nicht vorliegt, ist die Zeichnung tatsächlich aus dem gleichzeitigen Miniaturstil in Paris nicht zu verstehen — und von einer Pariser Miniatur des 12. Jahrhunderts, aus der sie erwachsen könnte, fehlt jede Spur. Ist sie also die durch nichts bedingte Tat einer einzelnen, ganz genialen Persönlichkeit?

Ein Werk kann uns vielleicht einen Faden an die Hand geben, an dem wir uns weiterleiten können zu den Quellen, die wir suchen. Die Bilderbibel, von der sich Fragmente in der Kollektion Philipps in Cheltenham 8025[1]) und in der Bibliothèque Nationale nouv. acqu. lat. 2294 (Taf. I) befinden, steht, wie auch Haseloff ausgesprochen, den Ludwigpsaltern nahe. Aber sie unterscheidet sich zugleich grundsätzlich von ihnen in der plastischen Zeichnung der Falten sowohl wie der Gesichter. In diesen ist die ganz regelmäßige gerade Nase mit rundlichem Rücken, die sehr organisch in die weichgeschwungenen, etwas vortretenden Brauen übergeführt wird, vor allem bemerkenswert; darnach auch die kurzen vollen Lippen, die kräftig durchgeführte rundliche Kinnlinie. Es herrscht eine Bestimmtheit der Zeichnung von typischer Kraft, die in Paris gewiß ebenso erstaunlich ist wie der Stil der Psalter. Für sie nun läßt sich wohl ein Punkt der Anknüpfung finden, und zwar in einer bestimmten Richtung der

[1]) Vgl. Paul Durrieu, Les Manuscrits à Peintures de la Bibliothèque de Sir Thomas Philipps à Cheltenham, in der Bibliothèque de l'Ecole des Chartes 1889, p. 381 ff.

englischen Malerei. Vergleichen wir sie mit den beiden Vollbildern der Kreuzigung und des thronenden Christus und mit den Bildinitialen in dem Psalter von Peterborough in London, Society of Antiquaries, Burlington House (vor 1222)[1]), so muß die Ähnlichkeit der Stilisierung klar werden. Es ist eine wundervolle Kunst, von einer großen Bestimmtheit der schwarzen Zeichnung in kleinen zierlichen Figuren; dabei ein leuchtendes zartes Kolorit, das für die Zusammenstellung von grün und rosa Vorliebe hat, daneben rot, blau und violett verwendet. Das Inkarnat ist sehr rötlich, fast wie in dem Englischen sog. Ludwigspsalter in Leyden Universitäts-Bibliothek 76 A. Das Gleiche gilt von einem englischen Psalter im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge Nr. 13,[2]) der wieder ganz eigentümliche koloristische Effekte bringt: hellblaue Lichter, zuweilen auf stahlblau, graubraune Schatten. — Während die dekorativen Motive in diesen Psalterien wesentlich pflanzlicher Natur und sehr zart sind, finden wir ein kräftiges Zick-Zack-Motiv wie auf fol. 3r. des Pariser Bibelfragments in einigen Rahmen der Vollbilder des großen Psalters Royal 1 D X (z. B. fol. 1v. mit Geburt und Verkündigung der Hirten). Es ist eine Hs., die in der Fülle der Bilder (fol. 1—8, sechzehn Seiten mit je zwei Bildern von Heimsuchung bis Kreuzabnahme) und im Stil dem berühmten Psautier de la Reine Ingeburge in Chantilly verwandt erscheint,[3]) einer Hs., die wir doch wohl für England in Anspruch nehmen müssen.

Allen diesen englischen Hss. des frühen 13. Jahrhunderts ist großer Bilderreichtum (die Psalterinitialen haben meist historische Darstellungen), Präzision der sehr schwarzen Zeichnung, farbiges Inkarnat, glänzendes, sehr mannigfaltiges Kolorit eigen. Die Beziehungen der Bilderbibel zu ihnen sind nicht in Abrede zu stellen. Eine genauere Untersuchung dieses Verhältnisses müßte auch für den Ludwigpsalter Resul-

---

[1]) Eine Abbildung bei Haseloff-Michel Fig. 259.

[2]) Vgl. Katalog von Mr. James mit Abb. des B, pl. II.

[3]) Ich sehe, daß Haseloff a. a. O. p. 320 den Psalter Royal 1 DX mit dem Münchner Psalter Clm. 835 und mit Arundel 157 zusammenstellt. Ich habe nicht genug Photographien zur Hand, um meinen Eindruck nachzuprüfen. Doch schien mir, während ich in Arundel 157 fast die Hand von Clm. 835 zu erkennen glaubte, Royal 1 DX in den Köpfen, den weichen, langen Falten und im hellen Kolorit „dem Psautier d'Ingeburge nahe verwandt, nur weit geringer."

tate zeitigen — ja sie würde am Ende den Beweis erbringen, daß die letzten Quellen des gothischen Stils in der nordeuropäischen Malerei in England zu suchen sind. Tatsächlich lehrt eine sorgfältige Zurückverfolgung der gothischen Stilelemente bis auf ihre Wurzeln, daß nur in England sich ein organischer Übergang vom romanischen Zeichenstil zur gothischen Malerei vollzogen hat, während sich in Paris die Gothik (Ludwigspsalter) ebenso schroff gegen die vorangehende Stilrichtung (Bible Moralisée) absetzt wie etwa in Cöln oder in Böhmen.

Wir lassen uns an dem hier nur zur Einleitung der eigentlichen Untersuchung gegebenen Überblick über die Produktion in Paris zur Zeit des hl. Ludwig genügen und gehen nun zur Betrachtung der Hss. über, die in den folgenden Jahrzehnten in Paris entstanden sind.

1. Kapitel.

Die Pariser Miniaturmalerei vom Tode des heiligen Ludwig bis gegen 1300. — Einflüsse auf die Champagne. — Das Verhältnis zu England.

A. Paris.

1. Das Nekrologium von St. Germain.

An den Anfang der Reihe gehört das Necrologium Sancti Germani Paris, Bibl. Nat. lat. 12834 aus S. Germain-des-Près. Mit Ausscheidung der vielen späteren Zusätze gewinnen wir folgendes Bild des ursprünglichen Bestandes: Fol. 17—30 Kalender und Zeittafeln. — Fol. 31 Vorschrift zur Feier des Heiligen. — Fol. 32—89 Martyrologium. — Fol. 90—103 Pericopen. — Fol. 104—131 Regula Sancti Benedicti. — Fol. 132—177 Nekrologium. Auf fol. 177 v. hat sich der Schreiber genannt: Robertus scriptor istius libri.

Auf Grund des Nekrologium ist es möglich, Grenztermine für die Zeit der Abfassung zu gewinnen: Fol. 168 r. findet sich: IV Non. Oct. . . Thomas Abbas (von späterer Hand zur Erläuterung darüber: de maloleone istius ecclesiae) und am Rand: Anniversarium Thome Abbatis super uno modio frumenti et duobus solid. par. solvendi in festo beati martini hyemalis. Auf fol. 132 r. steht: IX Kal. Jan. Girardus (späterer Nachtrag: de Moreto Abbas); an der Seite: Anniversarium Girardi quondam Abbatis istius ecclesiae de centum solid. par.

Während die erstgenannte Eintragung von der Hand des Schreibers des ganzen Nekrologiums stammt, ist die zweite sichtlich später geschehen. Nun ist der Abt Thomas de Mauleon 1255, Gerard de Moret aber 1278 gestorben.[1]) Also ist unsere Hs. nach 1255 und vor 1278 entstanden.

[1]) Siehe Gallia Christiana Parisiis 1744, vol. VII, col. 452 und 454.

Ihre künstlerische Ausstattung ist nicht reich. Die Kalenderseiten sind mit einfachem blauem und rotem KL geschmückt. In dem Martyrologium beginnt jeder Monat mit einem hohen KL mit Rankenfüllung; daneben schließt ein etwas höherer Vierpass in quadratischer Umrahmung an, der das Bild der Monatsbeschäftigung enthält. Am Fuß der Seite befindet sich ein gleicher Vierpaß mit dem Tierkreisbild. (Taf. II.) Außerdem enthält die Hs. nur auf fol. 104r. ein geschmücktes Initial, ein rotes A(bbas) auf blauem Grund mit einem sitzenden Abt, der Mönche lehrt.

Dafür ist die Qualität dieser Darstellungen von außergewöhnlicher Güte. Die teils mit den Ecken, teils mit den Bögen nach oben gestellten Vierpässe sind von sauberster Zeichnung in einem goldenen und einem farbigen Streif, zwischen denen eine zarte weiße Linie hinläuft. Das Netzwerk der Flächen zwischen Vierpaß und umrahmendem Quadrat ist fein und sehr gleichmäßig. Von besonderer Schönheit sind die gepreßten Rankenmuster der Goldgründe. Ein wenig plump erscheinen daneben die Ranken und Blätter in dem KL, doch sind die weißen Säume hervorzuheben, die alle Formen, vor allem die sehr fein geschnittenen fünfzackigen Blätter umziehen.

Die Zeichnung der Monats- und Tierkreisbilder ist scharf und sicher. Die Einordnung in den Rahmen geschieht mit feinem Sinn für gleichmäßige Füllung der Fläche. Wo Anlaß vorliegt, sind die Bilder genrehaft ausgestaltet mit Tier- und Pflanzenmotiven und reich an individuellen Bewegungen der menschlichen Figur.

Diese erste Leistung der Pariser Miniaturmalerei im vorliegenden Zeitabschnitt, die, wie hier sogleich gesagt sein soll, am Anfang einer in ganz konsequenter Entwicklung aus ihr hervorwachsenden Reihe steht, zeigt deutlich, an welche der beiden Richtungen aus der Zeit des hl. Ludwig die Anknüpfung erfolgt: an die der Psalter, wie ein Vergleich in allen Stücken lehrt.

Die sehr sorgfältige Schrift steht mit der der Psalterien in engstem Zusammenhang, was die einzelnen Buchstabenformen, sowie die Anordnung der Zeilen betrifft. Darin ist die besondere Strenge des Isabella-Psalters völlig erreicht. Vielleicht läßt sich noch ein etwas stärkeres Verlangen nach Straffheit, ein stärker nuancierter Duktus konstatieren, vor

allem in den g und s und in den stets etwas dünn ansetzenden t. Die roten Überschriften sind darin etwas matter. Ohne Zusammenhang mit den Psalterien stehen dagegen die sehr nebensächlich behandelten Zeilenenden, die der Art des früheren 13. Jahrhunderts folgen.

Die Ranken und Blätter der Kalenderanfänge sind in Formen und Ausführung von den Hagedornranken der Rahmen um die Vollbilder des Isabella-Psalters abgeleitet, deren Unterschied von den Rahmen des Ludwigs-Psalters (s. Cockerell a. a. O., p. 27) sie als Symptom bewußter Fortentwicklung zu naturalistischer Bildung deutlich machen. Von größter Bedeutung ist es dabei, daß die gleichen Formen für die Darstellung der Bäume innerhalb der Bilder angewendet sind, während die Psalter darin den Schematismus der Vie de S. Denis usw. teilen. In den kleinen Zickzack- und liegenden Kreuzformen, die weiß auf die Buchstaben aufgetragen sind, sehen wir Allgemeingut des 13. Jahrhunderts. Wie die farbigen Ranken, so sind nun auch die Füllungen der Goldgründe in Motiv und Technik von den Psaltern entlehnt; in beiden kommen sie an den Rahmen vor, in der besonderen Form der Endigung in drei dünne, oben dreifach eingeschnittene Blätter erscheinen sie nur im Isabella-Psalter, der also auch hier als nächstes Vorbild zu gelten hat. Desgleichen auch für die Netzgründe; soweit ich im Augenblick bei Vergleichung der Photographien des Nekrologium mit den Reproduktionen bei Cockerell urteilen kann, ist auch darin unsere Hs. etwas reicher, indem sie in die nicht weiß überspannten Quadrate noch ein Kreuzmuster einlegt. Für die Formen der Vierpässe fehlen Vorbilder in den Psaltern: sie sind aus der Portalskulptur entlehnt oder von Glasfenstern: vgl. z. B. Fenster im Chor von Sens (Phot. der Monuments historiques 10, 175), Oberfenster im Chor der Kathedrale von Soissons. Aber in der schon gekennzeichneten Einordnung der Gestalten in den Rahmen erkennen wir die Bestrebungen des Meisters wieder, der die Initialen des Isabella-Psalters geschaffen hat.

Der Stil der Figuren und die Zeichenweise bestätigen, was wir bis jetzt gefunden: die Anlehnung an den Stil der Psalter ist unverkennbar. Das Gesichtsideal ist das gleiche, das ausdrucksvolle Auge, der zarte, langgezogene Mund, das umrahmende Haar in dichten Wellen. Die Hände mit den

feinen Fingern, graziös in den Gelenken geknickt, die stets in neuen reizvollen Beugungen dargestellten Extremitäten, die „souplesse" des Konturs; kurz das hoch entwickelte Gefühl für komplizierte und zugleich reizvolle Bewegungsmotive und der sichere Geschmack der Darstellung, alles ist diesen Arbeiten gemeinsam. Aber wir beobachten dabei entschiedene Abweichungen, die von bewußtem Streben nach etwas neuem, besserem zeugen. Am deutlichsten in den Gesichtern. Diese sind, was das rein Formale anlangt, in den Psaltern nicht glücklich stilisiert: die langen eingesunkenen Nasenrücken mit den ganz verkümmerten Flügeln geben ihnen etwas mageres, besonders in Verbindung mit den nahe herangeführten Wangen- und Kinnlinien; die oft harte Schattierung verstärkt den Eindruck. Der Maler des Nekrologium bricht mit dieser Gewohnheit vollständig: er zeichnet die Nasen kurz, senkrecht, mit längerer Flügellinie; ebenso legt er die Umgrenzungslinie der Gesichter vertikal an, so daß auch bei Dreiviertel-Ansicht die verkürzte Seite nicht verkümmert. Er zeichnet diese Linien mit ganz gleichmäßigem, sehr dünnem Strich; ebenso wählt er für die Brauen, Stirnlinien, die Grenzen des Haaransatzes, scharfe, gleichmäßig gerundete Linien. Er verzichtet auf alle Schattierung. Auch die Linien, mit denen er das weiche Gelock des Haares wiedergibt, sind von höchster Präzision. Man sehe z. B. den Kopf des Falkners auf der Mai-Seite fol. 49r.: wie breit, klar, wohlgeordnet ist da alles. Die Augen -und Mundformen geben nichts wesentlich neues, nur ist auch hier alles präzisiert — und schematisiert, und die beliebte Formel der Folgezeit für das Auge: Kreis, Punkt darin und kleiner scharfer Strich am äußeren Rand ist schon fast fertig. — Im Feingefühl für harmonische Einordnung der Figur in den Rahmen und im Streben nach einfachgeschlossener Linienführung findet der Künstler auch für den Gesamtumriß des Körpers eine viel abstraktere Formel als die Maler der Psalterien. Der schon erwähnte Falkner, die Zwillinge darunter, die Frau mit der Wage fol. 69v., der Kentauer fol. 79, sind in ein einfaches System paralleler bzw. rechtwinklig zueinander geordneter Linien eingeschlossen, und bei Figuren, die in lebhafter Bewegung dargestellt sind, wie der Kelterer im Traubenbottich, ist eine fast zirkelmäßige Bogenlinie als Umriß von Gesäß bis Fingerspitze der rechten Hand oder gar bis zum Tragkorb des Genossen deutlich. Im

Kleinen sehen wir dasselbe in der oberen Grenzlinie der rechten Hand des Falkners von Elnbogen bis Daumenspitze. — Die Gewandbehandlung scheint auf den ersten Blick den Psaltern ganz verwandt, die Struktur des festen doch sehr nachgiebigen Wollstoffs ist die gleiche. Doch auch hier finden wir Klärung, Ausscheidung der in den Psaltern noch häufigen kleineren geknickten Faltenpartien, Rückführung auf große vertikale oder leicht gebogene Züge. Nur selten freilich wird die Gewandbehandlung so knapp und abstrakt wie am Reiter, dessen brettartig flacher Rock nur durch einen ganz hart der Linie des Beines folgenden Strich belebt ist; vielmehr sehen wir in der Regel an die Stelle der ausgeschiedenen kleineren Falten eine viel weichere Lichtmodellierung treten: in breiten Bahnen steht das Licht zwischen den weicheinsinkenden Falten oder es folgt den Zügen einzelner gratartiger Erhebungen. Darin bedeutet die Hs. einen ebenso großen Fortschritt über die Psalterien wie über eine Hs. hinaus; von der sie sonst wohl in einigen Stücken angeregt zu sein scheint: der Bilderbibel in Paris-Cheltenham. Dort haben wir ja schon das Streben nach klarer, nach allen Seiten hin ausrundender und zusammenfassender Zeichnung gefunden, und Einzelvergleiche, wie zwischen dem Trauben essenden Mann auf dem erwähnten Septemberbild und dem einen der Knechte Absoloms, die Joabs Ährenfeld in Brand stecken, oder der in beiden Hss. vorkommenden Pferde lassen an nähere Beziehungen denken. Aber zur Erklärung für die technischen und stilistischen Besonderheiten unseres Künstlers verhilft jene Bibel nicht. Wir haben sie als etwas unbedingt neues anzusehen und fassen sie nochmals zusammen als: gesetzmäßige Einordnung sowohl der ganzen Figur in den Rahmen, wie der einzelnen Formen in die Umrisse der Figur; scharfe Zeichnung mit Streben nach Reduzierung aller Formen auf ungebrochene und in der Stärke nicht nuancierte Striche. — Der tiefere Wesensunterschied gegenüber den Hofmalern des hl. Ludwig ist in einem entschiedenen Mangel an Temperament zu suchen, das durch ein bewußtes Ringen um die Darstellungsprobleme ersetzt wird.

Scheint es, als sei da aus den wenigen Kalenderbildern zuviel herausgelesen? Ich hoffe, die weitere Entwicklung soll die Bestätigung geben für das, was diese früheste Hs. Pariser Herkunft nach der Zeit Ludwigs des Heiligen lehrt: das

völlige Zurücktreten des Stils der Vie de S. Denys, den engen Anschluß an die Psalterien, in den Details mehr an das der Isabella als an den Ludwigs-Psalter, das Aufkommen einer Richtung, die gegenüber dem seelischen Ausdruck eine formal klare und harmonische Darstellung erstrebt, und zu diesem Zwecke die Ausbildung der Darstellungsmittel, Strichführung und Farbenauftrag, in den Vordergrund stellt.

Dem gleichen Atelier gehören an ein Roman de Cléomadès fr. 24404 mit drei nicht bedeutenden Miniaturen und die sog. „Bible de Charles V" Arsenal 590. Diese kann allerdings erst beträchtlich später als das Nekrologium entstanden sein;[1]) die Schrift beweist das. Ihr fehlen ganz und gar die kräftigen Buchstabenformen, die in der Schreibstube der Psalterien ausgebildet waren; die Umrisse verlaufen in strengem Parallelismus, die Senkrechten dominieren, alle Öffnungen und Querstriche verkümmern. Dadurch gewinnt die Schrift an Regelmäßigkeit, aber sie verliert an Ausdruck. Es ist eine Erscheinung, die nach 1300 in Paris allgemein wird. Die Hs. wird daher schon an das äußerste Ende des Jahrhunderts zu setzen sein. Trotzdem muß sie hier besprochen werden. Die Figurendarstellung entspricht ganz den Grundsätzen, die wir in dem Nekrologium als herrschend erkannten. Vor allem fällt die ganz lichte Behandlung der Köpfe auf, in denen die Formen in scharfer, schwarzer Zeichnung ohne jede Modellierung eingetragen sind. Im besonderen begegnen wir den gleichen kurzen senkrechten Nasen, dem gleichen Augenschema, den leichtgeschwungenen gleichmäßig verlaufenden Bogenlinien für Brauen und Mund. Vollends übereinstimmend sind die Haare. Und auch die Kompositionen zeichnen sich durch die schon oben formulierten Eigenschaften aus: symmetrische Einordnung in den sehr regelmäßigen Initialumriß, Zusammenschließung der Umrisse der Einzelgestalt und zusammengehöriger Figuren zu regelmäßig rechteckigen Gebilden. Daß es sich hier nicht um allgemeinen Zeitstil handelt, sondern um besondere Fassung, beweisen Vergleiche mit den sogleich zu besprechen-

[1]) Jedoch ist es ausgeschlossen, daß sie für Karl V. hergestellt ist, wie noch Delisle anzunehmen scheint: Cabinet des mscrs. de la Bib. Nat. II, 249 mit Verweis auf Franklin, les anciennes bibl. de Paris II, 90: „Bible que Charles V avait fait exécuter pour son usage personnel".

den Hss. anderer Gruppen (vgl. den greisen David Regum III fol. 137 r. mit der Maria bei der Geburt in lat. 1023 fol. 86 v.; die Stellungen der Henker im Jesaias-Martyrium fol. 300 r. mit den Geißlern Addit. 17 341 fol. 77 v.). Der wesentlichste Unterschied vom Nekrolog liegt in der Zeichnung der Gewänder. Sie haben die Plastik und glänzende Lichtverteilung verloren; es sind reine Linien, die nicht so fein gegeneinander verlaufen und an Stelle des scharfen Zuges oft unbestimmt in matte Schattenpartien ausfließen.

Auch in den Dekorationsmotiven verrät sich das gleiche Atelier: die Netzgründe, die hier ins Innere der Initialen genommen sind, haben die Ausbildung erfahren, die wir im Nekrologium fanden; die Blätter der Ranken zeigen dieselben Formen mit den stark betonten weißen Rändern. Die Knappheit des ganzen Rankenwerkes ist wichtig: ohne Aufenthalt laufen sie von dem einen Endpunkt des Initials aus und enden in einfachem, kurzem Schwung mit Spaltung in eine beschränkte Zahl kurzer Blattstiele. Das die Ranke begleitende rote oder blaue Band ist in einfachster Weise mit weißem Häkchenmuster geschmückt, das genau so an den KL des Nekrologs wiederkehrt. In den Initialen selbst ist die geschlossene Bandform an die Stelle der Stabmotive der Psalterien getreten; die weißen Muster, Allgemeingut der Pariser Miniatur der Zeit,[1]) sind sauber, doch ohne besondere Schärfe auf die in matten blauen und roten Tönen gehaltenen Gründe aufgetragen.

2. Méliacen und Chroniques de S. Denis.

Der Stil der zweiten Gruppe, die ich aufstellen möchte, wird am reinsten repräsentiert durch Li comtes de Méliacen de Girard d'Amiens fr. 1633. Über Entstehungszeit von Gedicht und Hs. gibt die Histoire littéraire in Band XXXI, p. 171 ff. sichere Auskunft. In ihr werden die Personen, die wir auf der ersten Miniatur fol. 1 r. vereinigt sehen, auf Grund der Wappen, die ihre Gewänder tragen, wie folgt bestimmt: Marguerite de France, die Tochter Phi-

[1]) Ihre Entstehung aus einem Niederschlag der Blattkonturen des 12. und 13. Jahrhunderts ist besonders deutlich in einigen Rahmenteilen des Psautier de S. Louis (Omont XLIV—VI.)

lipps III. aus seiner zweiten Ehe mit Marie von Brabant, drückt dem in ihrem Schoße ruhenden Bruder, König Philipp IV., dem Schönen, eine Krone aufs Haupt. Zur Linken sitzen aufgereiht ihre Mutter Marie, Jeanne de Navarre, die Gemahlin Philipps IV., vermählt 1284, und Isabel de Dreux, Gemahlin des Connétable de France Gaucher de Châtillon; rechts Jeanne de Châtillon, Gemahlin, seit 1284 Witwe des Pierre d'Alençon, gestorben 1291; Beatrix von Burgund, Gräfin von Clermont; Blanche d'Artois, Witwe Heinrichs I. von Navarra und Mutter der Königin Jeanne; Jeanne de Tori, zweite Frau des Thibaud II. de Bar. — Da die Gräfin von Alençon 1291 gestorben war, so wird das Bild zwischen dem Regierungsantritt Philipps IV., 1285, und jenem Jahre gemalt sein.

Die Quarths. ist in zwei Kolonnen (Verse) in kleiner Schrift geschrieben. Die Initialen sind einfach rot und blau, mit knapper Fleuronnée. Vier Miniaturen, die in ganzer Seitenbreite eingeschoben sind, schmücken das Buch: Fol. 1 r. oben, die schon besprochene Darstellung der königlichen Familie. — Fol. 3 r. unten, die zum Geburtstagsfeste des Königs Nubien reich besetzte Tafel, hinter der von rechts nach links aufgereiht sitzen der König, die Königin und vier junge Männer; sie blicken alle staunend nach rechts, wo der erste „philosophe" seine goldene Henne hereinträgt. — Fol. 4 r. unten, die gleiche Tafel, mit König, zwei Jünglingen und zwei jungen Frauen; von rechts tritt der zweite „philosophe" heran und trägt auf seiner Linken die goldene Figur des wunderbaren Torwächters, der stets bei dem Herannahen eines Fremden von selbst in sein Horn stößt (Taf. III). — Fol. 6 r., am Tisch König, Königin und drei junge Männer; von rechts die kleine dicke schwarze Gestalt des Clamazart de Nufles in roter Kutte.

Die Phantasie des Malers ist nicht groß: er gibt dreimal das gleiche Bild mit geringen Variationen. Und seine Gewissenhaftigkeit ist nicht größer; denn er kümmert sich nicht um die vorgeschriebene Zusammensetzung der Familie: drei Töchter und ein Sohn, Méliacen. Auch im Formalen gewinnen wir nicht den Eindruck eines auf Reichtum und Mannigfaltigkeit bedachten Künstlers. Das erste Bild ist umrahmt mit dunkelblauem Streif, den eine einfache weiße Wellenlinie mit Punkten belebt; keine Eckmotive. Herum läuft ein

schmaler Goldstreif, der in den Ecken zu kleinen Kreisen sich erweitert, die auf knappem rotem Polster ruhen. Die Rahmen der drei folgenden Bilder sind noch einfacher, blaue und rote Streifen mit der gleichen Wellenlinie, in den Ecken unverbunden aneinanderstoßend. Während der Grund bei 1 grob abgegrenzte rote Quadrate mit matten Kreuzmustern zeigt, haben 2—4 glatte Goldgründe. Das einzige dekorierte Initial, das P(our ce serai) am Anfang ist bandartig, blau auf rotem Polster, gefüllt mit dürrer, nüchtern geschwungener Ranke, die reich mit blauen, roten und grünen Blättern besetzt ist; diese sind ausdruckslos im Umriß und tragen steife weiße Rippenlinien. Noch schematischer sind die Bäume in 1, ganz nach Muster der Psalterien und Vie de S. Denis (s. dagegen das Nekrologium!). Man sieht den Abstand vom Nekrologium, eine durchaus andere Gesinnung. Sie ist auch in der Anlage der Komposition offenbar. Bei 1, dem idyllischen Motiv der „Schäferszene" der französischen Königsfamilie, für deren Ausgestaltung der Maler der Monatsbilder gewiß eine reizende Fassung gefunden hätte, hat der Künstler ebensowenig über eine einfache isokaphale Aneinanderreihung der Figuren hinausgewollt, wie bei den Mahlszenen 2—4.

Das Verhältnis seiner Figurendarstellung zu der der vorher betrachteten Gruppe läßt sich so definieren: 1. enger Anschluß in den Köpfen, die unmodellierten Gesichter in straffen, schwarzen Linien gezeichnet, gerade Nasen, kreisrund geschwungene Brauen, leicht nach oben gezogene Bogenlinie für den Mund, grundsätzlich gleiche Formen des Auges und des großlockigen Haares; Übereinstimmung bis zu typisch stilisierten Linien, wie dem scharfen Bogen des Haaransatzes an der Stirn; hingegen Abwandlung in der Grundform des Kopfes, die etwas ovaler wird; Rückfall in den Fehler der verschnittenen Verkürzung in der Dreiviertelansicht; grundsätzlicher Verzicht auf Abgrenzung zwischen Kinn und Hals. — 2. Die Gesamtgestalt wird wieder schlanker, schwankender; die Einziehungen am Hals und an den Hüften werden betont; die Einschließung der Extremitäten in einen regelmäßigen Umriß wird aufgegeben; die Figuren decken sich, werden vom Rahmen überschnitten usw. — 3. Die Hände werden ganz schematisch, brettartig gebildet; die überfeine Eleganz der Finger, die das Nekrologium noch von den Psalterien übernahm, ist ganz verloren. — 4. Die Gewänder

verlieren an Plastizität; die gleichmäßig belichtete Gewandfläche wird durch flüchtig hingesetzte Striche belebt; diese behalten in ihrem Zuge nicht eine einheitliche Richtung bei, sondern werden wellig, hakig usw. Dabei bleibt das allgemeine Stoffgefühl noch gleich; betont werden vor allem die Stellen, wo sich der Stoff bauscht oder dicht zusammenzieht, vor allem an der Gürtung. Die Säume verlieren an Ausdruck: Halsausschnitte, Umrisse der über die Schultern liegenden Mäntel werden schematisch, ebenso die Linien an den Füßen, bei denen fast ornamentale Wellenformen sich ergeben. — 5. Was bei den Modellierungslinien der Gewänder gesagt ist, gilt für den Strich überhaupt. Er ist nicht wie beim Nekrologium von stets gleichbleibender Stärke, sondern er ist belebt, schwillt an und ab; man sehe den Unterschied der Augenbrauen. Es ist ein Ansatz des Strebens, dem einzelnen Strich höhere Formkraft zu verleihen, mit ihm zu modellieren.

So sehen wir denn bei diesem Künstler, der die Arbeiten des Nekrologium-Ateliers sicherlich kennt, auf der einen Seite ein Verfallen in schematische Darstellung, auf der anderen eine Neubelebung. Das gothische Empfinden der Psalterien, das der erstere zurückdrängt, bricht auf der neuen Grundlage wieder durch, in Bewegungsideal und Strichführung. Wir werden sehen, welche der beiden Richtungen fruchtbringend wird.

Eng verwandt mit den Contes de Méliacen ist die die opera Prisciani, Ciceronis usw. enthaltende Hs. im British Museum Burnay 275 (Taf. IV), ein Folioband in 561 Blättern; der Text in zwei Kolonnen geschrieben mit breiten weißen Rändern. Der Schmuck besteht aus vielen roten und blauen Initialen mit feiner Fleuronnée, größeren Initialen mit Rankenfüllung, 12 großen Initialen mit Miniaturen und Rankenausläufern. Die Miniaturen stellen ausnahmslos Lehrszenen dar, Frauen oder Geistliche mit ihren Schülern. Also auch hier wieder eine geringe Mannigfaltigkeit im Gegenständlichen; doch ist dafür Gelegenheit, den Dekorationsstil der Gruppe kennen zu lernen. Über die Zusammengehörigkeit mit fr. 1633 kann kein Zweifel sein. Die Schreiber freilich sind nicht identisch. Dort in dem kleinen höfischen Gedichtbuch eine schnelle, sehr sichere Hand, hier im Lehrbuch eines Klosters (wie es scheint) ein etwas zag-

hafter, zwar sorgfältiger, doch wenig geübter Schreiber. Buchstabenhöhe und -abstand sind ungleich, ebenso die Zeilenlänge, rundliche und kantige Kopf- und Fußformen stehen unbekümmert nebeneinander, die g werden zu unregelmäßigen 8-Formen, die s zu ausdruckslosen Schlangenlinien, andere Buchstaben, wie x und p, sind durch unnötige Anhängsel bereichert. Die Grundlage der Psalterschrift ist durchzufühlen, die Tendenz nach elastischeren Formen, wie im Nekrologium, offenbar, dabei für den Gesamteindruck aber doch schon eine Verflachung, wie sie um 1300 allgemein wird.

Der Figurenstil läßt hingegen, wenn nicht die Hand, so doch die Lehre des Méliacen-Malers erkennen. Wie dort ein Ausgehen auf schlanke, schwankende Gestalten, ein Zusammenziehen der Gewänder in der Hüftengegend, eine Überhöhung des Oberkörpers bei den sitzenden Figuren, deren Beine in den gleichen Stellungen erscheinen. Auch die Gesten stimmen überein; die in Halshöhe erhobene breitgeöffnete Hand; die Hände im allgemeinen ein wenig länger. Ganz gleich sind die Gesichter mit den bezeichnenden Schwellungen des Strichs in den Lidern. Und auch hier das Zusammendrängen der Figuren in eine festgeschlossene Raumschicht.

Für das dekorative Gefühl dieser Gruppe wird die Vorstellung, die die vorbesprochene Hs. uns erweckte, wesentlich bestätigt. Gegenüber der Feinheit des Nekrologium finden wir hier wenig Sinn für Ausgestaltung der Rahmen. Die Initialen sind in zaghaftem Kontur gezeichnet. Goldene Zierglieder, über deren Bedeutung man sich schwer klar wird, sitzen in den Zwickeln zwischen Initial und den quadratisch umrahmenden Goldstreifen. Die Ranken bilden gleich nach ihrem Abgang von dem Initial einige große Einrollungen mit je einem großgezackten Blatt darin, dessen Kontur von flüchtiger und oft intermittierender weißer Linie begleitet ist. Die Umrisse der Polster, auf denen diese Ranken aufliegen, sind schwerfällig. Am äußeren Rande der vertikalen Rankenbänder sind kleine Kreise mit zwei Spitzblättern oder goldene Dreiecke frei verteilt. Die Zweigenden biegen sich schwerfällig ein, teilen sich meist nur kurz vor der Spitze und laufen in ein einzelnes, großes Blatt aus. Zu diesen plumpen Formen gesellt sich ein stumpfes Kolorit in blau und rot, um dem Ganzen ein eintöniges Aussehen zu geben. Der Abstand von der ersten Gruppe ist auch hier wieder deutlich.

Zu diesem Priscian stelle ich den Vegece, des establissemens apartenanz a cheualerie Dresden Oc 57 (Taf. V). Die Hs. ist zwar schwerlich in Paris geschrieben. Ihre sehr braune Schrift zeigt Formen, die zunächst an Südfrankreich denken lassen: alles ist rundlich, in die Breite gezogen; die u, n, m, v stehen italienischer Schreibweise sehr nahe, doch finden wir die nächste Analogie zu diesem Schriftstil in Thomae Brabantini Liber de natura rerum Berlin Kgl. Bibl. Hamilton 114, das nach verschiedenen Anzeichen nach Ost-Frankreich gehört (s. S. 226 und Taf. XLIX). Auch die Formen der Fleuronnée in den vielen goldenen oder blauen Initialen hat der Vegece mit dieser Berliner Hs. gemein. Außer ihnen schmücken unsere Hs. an jeder Kolonne hinablaufende Leisten mit kurzen blauen und roten Gliedern und dann, allerdings nur auf fol. 1 r. und v., ein auffallendes Motiv: Zeilenenden in blau und gold oder blau und rot, wie sie um diese Zeit kaum noch üblich sind.

Indem ich die Frage nach der Herkunft der Hs. selbst offen lasse, glaube ich des (nachträglichen) Pariser Ursprungs der einzigen Miniatur auf fol. 1 r., sowie der daran anschließenden Ranken sicher zu sein. Die Miniatur, ein überhöhtes Rechteck über der ersten Kolonne, zeigt links einen hochaufgerichtet stehenden Krieger in Kettenpanzer an Armen und Beinen und Schuppenpanzer um den Leib; er schwingt in der Rechten eine Keule, mit der er nach einem in der Mitte des Bildes stehenden kahlen Baumstamm zu zielen scheint. Rechts ist ein gleichgekleideter Soldat im Begriff, sein Pferd zu besteigen, hinter dem vier überschlanke, dichtzusammengedrängte Männer in langen Röcken und Kopfbinden stehen. Der Hintergrund ist rautenförmig, die Felder gold und blau mit weißer fleur-de-lys. Sehr schmal ist der Rahmen: innen ein schmälerer Goldstreif, der an den Ecken zu kleinen Quadraten in voller Rahmenbreite einspringt, eine für unsere ganze Periode sehr beliebte Rahmenform, über deren erstes Auftreten ich nichts auszusagen weiß. An den Ecken sitzen auf dünnen Stielen je zwei goldene Fünfblätter, in der Mitte zwei Spitzblätter auf Kreisen an, wie wir sie soeben in Burnay 275 sahen. Mit dieser Hs. hat nun das kleine L (i premiers livres), mit dem der Text beginnt, und die davon nach oben und unten ausgehende Ranke große Ähnlichkeit. Auf dem quadratischen Grund des L steht eine symmetrisch nach

vier Seiten sich einrollende Ranke mit vier Blättern, die in Form und weißem Umriß mit Burnay 275 ebenso verwandt sind wie die weiße Zeichnung auf dem Vertikalglied des Initials mit dem dreieckigen Ansatzglied links, der weitere Verlauf des Rankenbandes und die obere S-artige Endigung in zweigeteilten mit je einem Blatt besetzten Zweig.

Von den Figuren erweisen sich die Zuschauer ohne weiteres als Werke des Malers der letztgenannten Hs., (die Hände in der besonderen von fr. 1633 etwas abweichenden Form); die beiden Soldaten geben willkommene Gelegenheit zu sehen, wie dieses Atelier verfährt, wenn es genötigt ist, bewegtere Figuren darzustellen. Man begreift seine Abneigung und versteht, daß das Vermeiden aller stärkeren Bewegung keine zufällige Erscheinung, sondern in der Besonderheit seiner Anlage begründet ist. Die lebhaft bewegten Arme und Beine sind in einer absoluten Flächenprojektion dargestellt, die die völlige Ratlosigkeit des Malers verrät. Keine Andeutung einer Verschiebung in die Tiefe, keine Spur eines gelenkigen Zusammenhanges mit dem Körper. Der überlange erhobene Arm des Keulenschwingers ist mit zwei ganz ausdruckslosen parallelen Bogenlinien umrissen; weder der Schulteransatz noch das Handgelenk ist irgendwie betont. Ebenso leblos ist die Linie, die bei dem Reiter vom Rücken zum verkrümmten rechten Bein hinabgeht; der Schulteransatz des rechten Arms ist vollends unorganisch, wie der hochgekrümmte linke Arm scheint er aus Pappe ausgeschnitten. Auch auf das Pferd paßt keine andere Charakteristik. Abermals: der Abstand vom Maler des Nekrologium ist bedeutend.

Man wende nicht ein, daß hier ein besonders schwacher Atelier-Genosse gearbeitet habe: wer die Typen des „Meisters" so zu reproduzieren verstand, seinen Proportionsgeschmack so treu aufnahm, hätte auch in den bewegten Figuren etwas besseres geliefert, wenn dafür ein Vorbild vorhanden gewesen wäre.

In engem Zusammenhang mit diesem Atelier stehen die Chroniques de S. Denis in der Bibliothèque de Ste. Geneviève 782. Über die Zeit ihrer Abfassung herrschen Zweifel, die hier zu entscheiden nicht möglich ist. Die Hs. ist einem König Philipp gewidmet und überreicht worden,

und es fragt sich, ob das der Dritte oder der Vierte ist[1]); die Histoire littéraire entscheidet sich mit Bestimmtheit für den ersteren.[2]) Vom kunstgeschichtlichen Standpunkt aus werden wir kaum zu entschiedener Stellungnahme gelangen können. Denn wenn auch, wie wir sehen werden, der Stil der Miniaturen eher auf dem des nach 1285 entstandenen Méliacen zu beruhen als ihn vorzubereiten scheint, so bleibt die Möglichkeit einer früheren Entstehung, d. h. einer früheren Abzweigung des Chronique-Ateliers vom Méliacen-Atelier stets offen. Weiter als zwischen 1280 und 1290 werden wir den Spielraum für die Entstehung der Chroniques nicht annehmen können und mitten hinein fällt der Wechsel der Regierung.[3])

Es kommt nur der erste Teil der Hs., bis fol. 326, in Betracht. Er ist mit Bildinitialen und mit Miniaturen in Kolonnenbreite geschmückt. Auf 326v. steht oben das große Breitbild der Überreichung der Hs. an den König durch den Mönch Primat von S. Denis.[4])

Die Ausstattung bringt als neues nur die Rahmenformen. Das Motiv am Überreichungsbilde allerdings kennen wir schon: es ist das gleiche wie in der Dresdner Vegece-Miniatur. Aber an den kleineren Rahmen kommen Bereicherungen der Eckausbildung vor, die die Grundlage zu weiterer Entwicklung bilden: in die Ecke wird ein kleines goldenes Quadrat gelegt mit einem Sternmuster und goldenen Halbkreisen über jeder seiner Seiten. Das Verhältnis der Hs. zum Méliacen fr. 1633 ist ganz eng in den wesentlichsten Stücken der Komposition, in Proportionen und Kopftypen. Über eine lockere Aufreihung der Gestalten ohne Handlungszusammenhang kommt der Künstler auch hier nicht hinaus, und für Haltung und Ausdruck der überschlanken, leicht ausge-

---

[1]) Siehe Vailly, Mémoires de l'académie des Inscr. et belles lettres, nouv. série XVII, p. 379—407.

[2]) Histoire littéraire de France XXI, p. 736 ff. — Auch der Catalogue de l'exposition des Primitifs No. 9 nimmt Entstehung unter Philipp III. an.

[3]) Daß der König bärtig ist, spricht nicht unbedingt gegen Philipp den Schönen, von dem wir zwei unbärtige „Portraits" besitzen (im Méliacen und im Livre de Dina e Calila; s. S. 171). Vgl. über den Wechsel der Bartmode H. Martin a. a. O. S. 28 f.

[4]) Farbige Wiedergabe im Recueil des historiens des Gaules et de la France t. XXXIII, p. 1. — Ich bedaure keine Abbildung aus dieser wichtigen Hs. beigeben zu können, da meine in der Bibl. de S. G. gemachten Aufnahmen mißraten sind.

schwungenen Figuren findet er keine Variation. In den Gesichtern ist der Strich ein wenig unsicherer als bisher, und es kommt vor, daß das Schema zugunsten eines lebhafteren Eindrucks gelockert wird. Wir sehen bewegtere Nasenlinien, ebenso ist das Haar dichter und die Hände sind länger und freier als in fr. 1633, ähnlich wie im Dresdner Vegece. Die Gewandbehandlung ist von der Méliacen-Gruppe stark verschieden. Zwar die einzelnen Linien ähneln sich, aber sie werden zu ganz eigentümlich krausen, oft wirbelförmigen Gebilden oder zu scharf vortretenden Faltenstegen gruppiert, die von der flüchtigen Gefälligkeit des Méliacen ebenso abweichen, wie von der streng geordneten Disposition im Nekrologium. Eine Bereicherung in der Lichtbehandlung haben sie nicht im Gefolge, die Flächen sind gleichmäßig mit Blau, stumpfem Rot oder Grauschwarz gedeckt; und daneben finden wir etwas ganz neues: viele rein goldene Gewänder, Ungewöhnlich ist die sehr rundliche, plastisch gute Ausbildung von Beinen und Füßen.

Wir haben also eine Arbeit vor uns, die sich eng an den Méliacen anlehnt, in wesentlichen Dingen nicht über seine vollendete, doch etwas nüchterne Kunst hinauskommt, dafür aber ein entschiedenes Streben nach lebhafterer und kräftigerer Wirkung in derben Neubildungen zum Ausdruck bringt. Wenn, was nicht zweifelhaft erscheint, die Hs. in S. Denis selbst hergestellt ist, so ist sie ein wichtiger Beweis dafür, daß die an die Ludwigs-Psalter anknüpfende Richtung dort ebenso gepflegt ward wie am Königshofe und in den Klöstern der Stadt Paris.

3. Das Londoner Evangelienbuch.

Erst hier ist der Platz für die schon erwähnte meistgenannte Hs. aus der Folgezeit der Ludwigs-Psalter, die Evangiles de la Ste. Chapelle, Brit. Mus. Addit. 17341[1]) (Taf. V u. VI). Denn wenn in ihr auch eine textlich und darstellerisch (die gleichen Blätter haben die gleichen Bilder) genaue Wiederholung der Evangiles lat. 17326 vorliegt, so sind die Besonderheiten des Stils nur im Bereich der zuletzt betrachteten Pariser Arbeiten zu verstehen. Ein

[1]) Siehe Warner Illum. Mscrs. mit einer farbigen Abbildung. — fol. 118r ist abgebildet im Guide zu p. 130.

festes Datum haben wir nicht. Und auch die Hs., die den Evangiles nächst verwandt ist, eine prachtvolle Bibel im Musée Plantin-Moretus zu Antwerpen Nr. 36, gibt nur einen annähernden terminus ante quem: sie hat schon im 13. Jahrhundert der Kathedrale von Amiens gehört und es findet sich auf fol. 497 v. eine Eintragung von Kapitelbeschlüssen aus den Jahren 1285, 1287 und 1293. Die Schrift dieser einheitlichen Eintragung deutet noch auf das 13. Jahrhundert.[1]) Wir werden also etwa auf das letzte Dezennium des 13. Jahrhunderts als Blütezeit dieses Ateliers schließen; denn eine Entstehung vor dem Méliacen erscheint höchst unwahrscheinlich. Ich glaube vielmehr, daß sich die zwei Meisterwerke als Produkte aus den Bestrebungen der beiden zuvor charakterisierten Gruppen ansehen lassen.

Die Schrift der Evangelien zeigt die strenge Pariser Minuskel schon auf dem Wege zu jener gleichmäßig-flachen Form, die wir in der Bible de Charles V. der Arsenal-Bibliothek fanden. Gegenüber dem Nekrologium zeigt sich eine Tendenz zur Erhöhung des Buchstabens wie zum Höherziehen der unteren Verbindungslinien zwischen den einzelnen Stegen. Dazu kommt schon eine leise Vorliebe für Abrundung der Füße, so daß an Stelle des energischen Zickzacks eine leichter geschwungene Form des gesamten Zeilenumrisses eintritt. Die oberen Haken der c, f und langen s bestehen nicht mehr aus besonders angehängten, etwas nach unten geneigten Gliedern, sondern in einer einfachen Horizontal-Umbiegung des ganzen Buchstabenkörpers.[2]) So wird auch der Zeilenkamm weicher.

Neben dem großen I(n illo tempore) an den Anfängen der Abschnitte, stehen kleine Initialen mit knapper Rankenfüllung. Sie entsprechen den Initialen der Arsenal-Bibel bis zu der kleinen Blattknospe an den Endigungen. Die Innenzeichnung besteht bei dem geringen Umfang nur aus weißen Kreisen. Die Anordnung und Anlage der Ranken über und unter den Bildstreifen schließt sich an die Evangiles de la Ste. Chapelle lat. 8892, fol. 29—31 und lat. 17 326 an. Auch die Vorliebe für Drachen am Rankenansatz und die ge-

[1]) Das Bischofswappen fol. 4r ist im 15. Jahrhundert hineingemalt.

[2]) Dies, sowie die obengenannte Höherziehung der Endhaken findet sich schon in der Vie de S. Denis von 1250, doch tritt gerade im Vergleich mit dieser Hs. der flächige Charakter unserer Schrift in helles Licht.

legentliche Anbringung von Vögeln, Hund und Hase, finden wir schon in diesen Hss. Der Reichtum der Verschlingungen und der Blattformen, die alle Stufen zwischen kleinstem Knospenansatz und reich gezacktem Fünfblatt durchlaufen, ist erstaunlich. Doch ist in der Anlage der Rankenfüllungen kein prinzipieller Unterschied zu Dresden Oc 57 zu bemerken und die weißen Umrisse der Blätter und kleinen weißen Füllsel zwischen den Ranken entsprechen den Gewohnheiten des Nekrologium wie des Méliacen. Lehrreich sind die Ausgestaltungen der Rankenenden; denn sie bestätigen unsere Annahme eines beträchtlichen zeitlichen Abstandes zwischen der Arsenal-Bibel (Spätwerk von Gruppe 1) und den Arbeiten der 2. Gruppe. In diese Lücke gehören unsere Evangelien hinein. In ihnen ist der Schwung der langen Ranken schon bedeutend leichter als im Priscian Burnay 275, oder im Dresdener Vegece, doch eine so freie, nicht mehr eigentlich in sich zurücklaufende Endigung, wie z. B. Arsenal 590 fol. 300r., kommt noch nicht vor. Andererseits wechseln die Endigungen zwischen einer einfachen Spaltung in zwei mit je einem Blatt besetzte Zweige wie in der zweiten Gruppe, und einer dichteren Blattbesetzung, wie sie die Arsenal-Bibel aufweist.

Die Dekoration der Bildfelder selbst ist gegen das Pariser Vorbild mehrfach verändert. Hier ist sogleich auf Unterschiede innerhalb der Hs. selbst hinzuweisen. Zum mindesten drei Hände sind in ihr zu unterscheiden: Fol. 1—12, die Meisterhand, von besonderer Kraft der Zeichnung; fol. 13 bis 143, ein etwas geringerer Künstler; fol. 144 bis Schluß, eine besonders kleinliche Zeichnung mit koloristischen Abweichungen (viel Grün). — Während nun die Pariser Evangelien mit wenigen Ausnahmen eine vertikale Dreiteilung der Gründe in Gold, rote oder blaue Quadrierung, Gold zeigen, verwendet in der Londoner Hs. die erste Hand nur reine Goldgründe, im übrigen aber herrscht Wechsel zwischen reinen oder gemusterten Goldgründen, der eben beschriebenen Dreiteilung, einer entsprechenden Zweiteilung oder vollen Quadratgründen. Diese sind meist von geringerer Feinheit, als die der Nekrologiumgruppe und kommen im breiten Zug der Linien dem Bild der Königsfamilie im Méliacen nahe. — Die architektonische Bekrönung der einzelnen Bilder, wie die Pariser Evangelien sie haben, ist nicht überall durch-

geführt; oft fehlt sie ganz, oft ist sie zu einem ganz ausdruckslosen, flachen Bogen verkümmert. Doch wo sie vorkommt, ist sie reich variiert, vom flachen Rundbogen auf ungemustertem Grund zu strengem Spitzbogen mit Dreipässen in den Zwickeln, drei hohen Wimpergen mit Fialen und zuweilen gar einem rückwärtigen höheren Aufbau darüber. — Die Darstellung der Bäume innerhalb der Bilder schließt sich aufs engste dem Nekrologium an, d. h. sie verwirft die noch im Méliacen herrschende Stilisierung der Psalterien und macht die Ergebnisse der dekorativen Blatt- und Rankenstudien für das Bild selbst nutzbar. Allerdings kommt dabei neben ganz lockeren Bildungen noch die Zusammenschließung zu regelmäßigem Umriß vor (s. die Eichen auf den guten Hirten-Bildern fol. 89r.), so daß auch hier wieder ein Mischverhältnis vorliegt. In den freien Bogenformen ist Anschluß an das Nekrologium zu konstatieren. Bei den Tieren ist an eine Beziehung zu der Méliacen-Gruppe nicht zu denken, deren Vogel -und Pferde-Darstellungen gänzliche Unfähigkeit verraten. Hier dagegen finden wir glückliche Charakterisierungsversuche der verschiedenen Tierarten: Ochs und Esel bei der Geburt, Schafe, Ziegenbock, Hund bei der Verkündigung an die Hirten, Löwe und Hunde beim „Mietling". Der Nekrologiummeister hat in seinem Novemberbild die eichelfressenden Schweine ausgezeichnet wiedergegeben. Doch ist er dabei seinem Stil entsprechend schwerer in den Formen als unsere Künstler. Diese scheinen vielmehr ihre Anregung im anderen Lager gefunden zu haben: die Tiere bei Geburt und Hirtenverkündigung in dem in der Einleitung erwähnten sogen. Psautier de S. Louis des Arsenal (1186, fol. 17v.) bieten für den Zeitabstand auffallend verwandte Motive: der breite Kopf des Ochsen, der Esel dagegen im Profil, die Ziege, die am Strauch hinanspringt, usw. — Doch kann man eine Charakteristik der Tierdarstellung nicht geben, ohne damit schon auf das besondere Formempfinden und auf die Technik in dieser Werkstatt einzugehen.

Nach der ausführlichen Betrachtung, die wir den beiden vorbesprochenen Gruppen haben angedeihen lassen, dürfen wir uns hier wohl kurz fassen und sagen: Die technische Behandlung der Farbe, die breite und weiche Lichtverteilung, das Verständnis für die plastischen Werte der Figur, das Streben nach räumlich reicher Komposition bezeugen den

Einfluß des Nekrologium; hingegen ist in der Linienführung sowohl für die nackten Teile wie für die Gewänder, in der Vorliebe für schlanke Gestalten in unruhig bewegtem Umriß und in den Grundsätzen der Komposition, die weder auf eine ungehinderte Entwicklung der einzelnen Form, noch auf harmonische Einordnung in den Rahmen Rücksicht nimmt, das gothische Empfinden der Méliacen-Gruppe wirksam. — Zu beobachten, wie hier der Ausgleich geschah, ist lehrreich für das grundsätzliche Verständnis der Entwicklungsmöglichkeiten in dieser ganzen Kunst, besonders lehrreich, weil sie von einer so fähigen Kraft herbeigeführt wurde.

Denn mit einem Meister von starkem Können haben wir es bei dem Maler von fol. 1—14 zu tun, in dem wir wohl das Haupt dieser Werkstatt erkennen dürfen. Sein Strich ist nicht weniger präzis als die sauberen Linien des Nekrologium und doch ausdrucksvoller als der des Méliacen. Vor beiden hat er eine gewisse Sättigung voraus, und die Hand weiß ihm einen Schwung zu geben, dem wir bisher noch nicht begegneten. Wie, namentlich in Dreiviertelprofilen, die Linien von Braue und Nase, die entscheidendsten für die Beurteilung von Herkunft und Können auf unserem Gebiete, in mannigfaltigsten Abwandlungen der Biegung gezogen sind, das geht weit über den Schematismus der Vorgänger oder Nachbarn hinaus. Der Mund, aus den gleichen Bestandteilen wie im Méliacen gebildet, erhält durch verschiedenen, grundsätzlich weiteren Abstand von der Nase und verschiedene Stellung zu ihr, sowie durch größere Unterschiede in der Länge ein individuelles Gepräge. Das Haar wird weniger streng durchstilisiert und erweckt in viel höherem Grade den Eindruck frei fallender Locken (am besten beim Verkündigungsengel und der Jungfrau fol. 4r.); für die Augen wird an dem Typus streng festgehalten, doch wirken auch sie viel lebhafter, vor allem wohl durch innigere Verschmelzung der Pupille mit den Rändern. Für Hände und Füße ist das Nekrologium wesentlich maßgebend gewesen, aber die stereotype Handstellung, breitgeöffnet schräg seitlich vom Kopf, ist von der zweiten Gruppe entlehnt. — Auf der gleichen Höhe wie das Nackte, sagten wir, stehe der Gewandstil; und auch in ihm ist die Filiation von Gruppe 1 und 2 deutlich. Man halte die Maria der Verkündigung neben die Frau mit der Wage im Nekrolog: die Umrisse decken sich

beinahe und das Kostüm ist das gleiche; doch welch andere Belebung hier, in den Mantelsäumen, in den Falten an Brust und Gürtung. Erreicht ist sie dadurch, daß nicht gleichmäßig gerundete Linien angewandt sind, sondern kurze, kantige Säume neben ruhigen, langen Faltenzügen stehen, und daß die einschneidende Bedeutung der Gürtung so betont ist wie im Méliacen.

Das plastische Empfinden spricht sich gegenüber dieser Hs. ebenso in der energischen Durchführung der Kinnlinie und Belebung des Wangenkonturs aus, wie in der Wahl komplizierterer Stellungen und der Annahme einer mittleren naturgemäßen Proportion. Den bezeichnendsten Ausdruck für den plastischen Sinn aber finden wir, wenn wir in diesen Bildern — zum ersten Male im Verlauf der Untersuchung — Berührung mit der gleichzeitigen Elfenbeinplastik feststellen. Mehr als in der Jugendgeschichte Christi scheint sie in der Passion, der Arbeit der zweiten Hand, vorzuliegen. Schon die architektonische Umrahmung hat etwas von dem Rundstab-Charakter der Elfenbeinglieder, die Säule, an die Christus gefesselt ist, erinnert an die zierlichen Formen, die wir in ihnen so häufig finden. Die Anordnung der Figuren geschieht ganz wie dort in der schmalen Relief-Schicht, in der sie sich doch wie freiplastische Gebilde ungebunden bewegen wollen. Der rundlich-weiche Gesamtcharakter im Formenschnitt, der ebenso verschieden ist von der ersten Hand wie von den zwei vorbesprochenen Gruppen, scheint vom Elfenbeinstil beeinflußt.[1]) Die ikonographische Fassung der Szenen spricht für diese Annahme. Für die Kreuzigung mit Maria, Johannes, dem stehenden Stephaton und knienden Longinus vergleiche man das Triptychon bei Weisbach in Berlin,[2]) für die Kreuzabnahme dasselbe Stück oder das Triptychon im Musée Cluny Phot. Giraudon 301. Dieses bietet übrigens in seinem unteren Fries Architekturbekrönungen, wie sie der erste Meister unserer Hs. verwendet. Für sie finden wir Analogien auch in dem prachtvollen

[1]) Auf dies Moment, das mir ausschlaggebend zu sein scheint für die Frage, wem die Priorität gebührt, der Miniatur oder dem Elfenbein, komme ich alsbald nochmals zurück.

[2]) Abb. bei Koechlin, Les retables français en ivoire du commencement du XIVe siècle, in den Monuments et Mémoires de la fondation Piot XIII, 1906, Fig. 3.

Triptychon der Wallace-Kollektion, in dem wir nach Koechlin[3]) das Hauptstück eines der besten Ateliers um die Jahrhundertwende zu erblicken haben. In seinen gedrungenen Figuren, die bei energischem Schnitt und sauberster Vollendung doch merkwürdig schlicht gehalten sind und so viele sonst übliche Motive (z. B. die tiefunterhöhlten Hängefalten) zugunsten einer großen Wirkung ausscheiden, ist eine Beziehung zum Hauptmeister unserer Evangelien nicht zu verkennen. Sie zeigt sich im knappen Schnitt der Falten, in den Proportionen der Köpfe, der Vorliebe für Profile (vgl. das rundliche Profil des einen Geißlers mit unserem Verkündigungsengel, das scharfe des Jüngers bei der Bestattung mit dem Hirten auf dem Felde), der Haarbehandlung.

Die Bibel in Antwerpen, die im Gegensatz zu ihrer Schwesterhs. bisher noch keine Erwähnung gefunden hat, ist durchaus von der gleichen Vollendung. Sie enthält den vollständigen lateinischen Text in zwei Kolonnen in der gleichen sauberen Pariser Buchschrift. Ihr Hauptschmuck besteht in blauen und mattroten Initialen mit sehr zarter weißer Musterung, die die gewohnten Zickzack- oder Blattschnittmotive aufweist. Die Gründe sind rot quadriert. Die sehr zarten Rankenbänder, die von den Initialen ausgehen und am Anfang oft bis zu drei Einrollungen bilden, enden in weichgeschwungenen Ranken, die mit roten und rosa Blättern dicht besetzt sind. Hier und da laufen sie auch in Drachenleiber mit Greisenköpfen aus und sind mit wenigen Tieren (Hase, Hirsch, Hund, Vögel) belebt. Auf fol. 4r. findet sich außer dem Genesis-I links unten der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes in besonderem Rahmen, dessen Form wichtig ist: wir sahen sie in den Chroniques de S. Denis vorbereitet und werden sie in der zunächst zu besprechenden Hs.-Gruppe häufig wiederfinden: breiter roter Streif mit einfachem, weißen Zickzackornament, darum eine schmale goldene und eine grüne Leiste; auf den Ecken sitzen goldene sternartige Medaillons auf. — Die Gegenstände der Initialen sind die üblichen. Ebensowenig wie der Stil unterscheidet sich das Kolorit von Addit. 17341: vorwiegend blau, blaugrau, dunkelrot, rosa und wenig sehr helles ziegelrot. —

[3]) Gaz. des B.-A. 1905 t. II.; vgl. den Abschnitt in A. Michel's Histoire de l'Art, t. III, livr. 30.

Außer diesen zwei Hss. ist mir nur ein Fragment, ein kleines Q mit einer Darstellung zu Gratiani decretum causa prima in der Kupferstichsammlung des Kölner Museums als zu dieser Gruppe gehörig bekannt geworden.[1])

4. Honoré.

Mit den Londoner Evangelien nähern wir uns dem Höhepunkt der in diesem Kapitel zu schildernden Entwicklung. Nur ein Schritt trennt sie von dem Breviarium Parisiense lat. 1023 (Taf. VII u. VIII). Delisle[2]) hat vermutet, daß es das im Jahre 1296 von Philipp dem Schönen bezahlte Breviar sei[3]) und daß der Maler ein gewisser Honoré sein könnte, der im selben Jahre Zahlungen vom Hofe „pro libris regis illuminatis" empfing. Henry Martin hat diese Vermutung fast zur Gewißheit erhoben[4]) und hat dabei ein höchst interessantes Bild von dem Atelier dieses Künstlers entrollt. Honoré ist danach der bedeutendste, höchstbesteuerte und meistgenannte „Enlumineur" in Paris am Ende des 13. Jahrhunderts gewesen. Im Jahre 1292 wird er zum ersten Male erwähnt und es ist nicht unwahrscheinlich, daß er schon zur Zeit des hl. Ludwig tätig war. Sein Schwiegersohn und Ateliergenosse Richard de Verdun hat noch im Jahre 1318 für die Ste. Chapelle gearbeitet.

Wir finden also zum ersten Male in unserer Untersuchung eine Hs. mit einem urkundlichen Datum und mit einem Künstlernamen verbunden. Inwieweit wir aus diesem einen Gewinn für die kunsthistorische Beurteilung ziehen können, soll nachher erörtert werden.

---

[1]) Unverständlich ist mir Haseloffs Behauptung (bei Michel p. 352): Même style dans la Bible de Philippe le Bel, Bibl. nat. lat. 248. Ich kenne die Hs., die ich in Paris übersah, zwar nur aus Aufnahmen des Grafen Erbach; aber nach ihnen scheint mir kein Zweifel möglich, daß es sich um eine Hs. ca. 1330 handelt: Schrift, laufende Kolumnentitel in zarter Fleuronnée, Initialen in Flechtmotiven, Blattwerk sind vor dem Bréviaire de Belleville nicht möglich. Die Figuren allerdings sind rückständig (zu vgl. mit Clm. 10177).

[2]) Notice de douze livres royaux Paris 1902, p. 62.

[3]) Siehe J. Havet in Bibliothèque de l'Ecole des chartes, t. XLV, 1884, p. 252—53.

[4]) Vgl. Les miniaturistes à l'exposition des „Primitifs Français", Bulletin du bibliophile et du bibliothéquaire 1904, p. 444 ff.; Wieder abgedruckt in dem oben zitierten Buche „Les miniaturistes français" p. 49 ff. mit Abbildung des Davidbildes fol 7 v.

Die ausgezeichnete Schrift des Breviars scheint uns wieder in die Zeit des hl. Ludwig zurückzuversetzen. Die niedrige, breite Proportion der Buchstaben, die Vorliebe für scharfe Ecken und spitze Winkel gemahnt an Psalterien und Nekrolog; aber doch ist etwas von dem weicheren Empfinden der Londoner Evangelienhs. eingedrungen; vor allem in den langausgezogenen Haarstrichen ist das zu fühlen, die freilich innerhalb des Wortes sehr eckig gegen die senkrechten Stege stehen, am Wortende aber schon ganz rundlich und in leichtem Schwung gezogen sind. Das bedeutet eine Annäherung an die Kursive, von der in den Psalterien noch nichts zu spüren ist. Dagegen scheint Formung und Füllung der kleinen, reichlich eingestreuten blauen und roten Initialen unmittelbar dem Isabella-Psalter entlehnt. Von besonderer Feinheit sind die rot-blauen Vertikalleisten; die einzelnen Glieder sind kürzer und rundlicher als in jener Hs. und durchgehends leicht gezahnt. Die großen Initialen zeigen die schon bei der Arsenalbibel, den Hss. der zweiten Gruppe und der Antwerpener Bibel beschriebene Ausbildung und Verzierung; selbst Einzelheiten, wie die am äußeren Rand des Buchstabenbandes ansitzenden goldenen Kreise kehren wieder. Nur das erste B(eatus) fol. 8r. weicht ab, indem sein linkes Vertikalglied nicht bandartig ist, sondern das Stabmotiv und Verschlingung in der Mitte zeigt, wie die großen Initialen beider Ludwigs-Psalterien; nur ist der Knoten hier viel rundlicher gezeichnet. Die unorganisch in das Initial hineinragenden Architekturteile (z. B. Geburt Fol. 86v.) kennzeichnen sich deutlich als Reminiszenzen aus Addit. 17341. — In den Rankenbändern sehen wir ebenfalls die bekannten Motive aber in einem bisher beispiellosen Reichtum der Ausbildung. Die Einrollungen vermehren sich, mit Vorliebe werden sie an den Punkten, wo die Ranke nach rechts bzw. nach unten umbricht, bis zur Zahl von 4 oder 5 gesteigert; oft sind sie nicht mehr nur mit einem Blatt gefüllt, sondern umschließen ganze Zweige. Reichlich wachsen allerorten Knospen, Blätter und gar Zweige aus der Ranke heraus. Damit werden die toten Anhängsel der Rankenbänder überwunden, die in der zweiten Gruppe gang und gäbe sind. Die Zweigenden, ganz frei geschwungen, sind mit Blättern dicht besetzt. Die Umrisse der Blätter selbst sind schärfer, spitziger als die der Londoner Evangelien, denen sie im übrigen wesentlich

gleichen; neben die weiße Umrißlinie treten weiße Rippen, die wir bisher nur ganz gelegentlich fanden. Tierische Bildungen sind selten. Drachen mit Menschenköpfen sind so wie in Addit. 17341 ausgebildet. — Der Rahmen des großen Doppelbildes fol. 7v. ist mit Eckmedaillons geschmückt wie die kleineren Bilder der Chroniques de S. Denis. Das zarte weiße Wellenband ist zu durchlaufender Ranke umgebildet, deren kleine, dreiteilige Zweige dieselben Formen zeigen wie die goldgepreßten Ranken des Grundes im oberen Bild. Diese kennen wir schon aus dem Nekrologium. Im unteren Bilde tritt an ihre Stelle ein Rautenmuster mit goldenen und fleur-de-lys-Feldern wie im Vegece Dresden Oc 57.

Der Figurenstil des Breviars steht in engstem Zusammenhang mit den besten Miniaturen der Londoner Evangelien. Ein Vergleich der beiden Geburtsdarstellungen kann das Verhältnis deutlich machen. Die Lage der Madonna ist fast die gleiche; daß sie etwas steiler geworden, erklärt sich, wie die geringe Veränderung am rechten Unterarm, aus Platzmangel. Die Köpfe decken sich fast. Und doch lassen sich Abweichungen erkennen. Die Bereicherung der Linie, von der wir oben sprachen, ist noch einen Schritt weitergegangen, die Augenbrauen sind lebhafter gerundet, der Mund ist mehr verzogen und stärker modelliert, der Umriß von Stirn und Wangenlinie tiefer gebrochen. Das Niederhängen der rechten Hand zeugt von noch intimerer Beobachtung ermatteter Glieder, ja alle vier Hände dieses Bildes, so ähnlich in den Situationen, verraten individuelleres Studium: der gespreizte kleine Finger an Josephs rechter Hand, der gekrümmte Zeigefinger am Stockgriff. In Josephs Kopf sind die Unterschiede sehr erheblich. Hier ist die Linie von rechter Braue und Nase lebhaft umgebogen, die Nase springt in leichter Krümmung schräg nach vorn. Dem folgt eine Verschiebung des Untergesichts, wie wir ihr seit den Ludwigspsaltern nicht wieder begegnet sind. Der Umriß des unbedeckten Schädels und das weiße Lockenhaar an den Seiten sind viel individueller empfunden als in irgendeiner der bisher besprochenen Hss. Man vergleiche den Greisenkopf auf dem Drachenleib am Fuß derselben Seite, wie verschieden er ist in Linienzug und Empfindung. — Auch der Gewandstil ist gegen London beträchtlich verändert. Unter den viel ein-

facher modellierten Mänteln sind das Bein der Maria, der Oberarm des Joseph zu erkennen, in großgerundeten Linien schlagen sich die Säume um den Leib. Das Motiv, daß das Kind in der Krippe von dem hohen Aufbau hinter Maria herabgenommen und vor der Mutter niedergesetzt ist, scheint aus der Plastik herübergenommen zu sein: vgl. Nordportal von Notre Dame in Paris; Elfenbeindiptychon Louvre Nr. 60. Ochs und Esel sind deutlich von der Londoner Fassung entlehnt, nur etwas weniger streng stilisiert (Mähne und Kinnbacken des Esels).

Diese an einem besonders geeigneten Beispiel durchgeführte Vergleichung läßt wohl an dem Verhältnis unseres Künstlers zum Atelier der Londoner Evangelien keinen Zweifel. Er steht in engstem Zusammenhang mit ihm, geht aber in konsequentem Fortschritt über seine Leistungen hinaus.

Das wesentlichste Merkmal von Honorés Kunst scheint die Überwindung der Formelhaftigkeit in der Zeichnung zu sein. So sehr wir in den Augen etwa den vom Nekrologium geschaffenen Typus wiedererkennen, so stark noch in der Zeichnung der Brauen die spezifische Druckverteilung im an- und abschwellenden Strich auftritt, die den Méliacen-Maler auszeichnet, so ist dem allen eine viel stärkere Naturbeobachtung beigesellt, die zu den verschiedensten Nuancierungen zwingt. Die kräftige Lockerung der Haarmasse mit Unterscheidung von dichtgewelltem Gelock des Jünglings und dünneren Strähnen des Greisen, die Unregelmäßigkeit in der Form des Haaransatzes und damit des gesamten Stirnumrisses sind in gleichem Sinne anzuführen. Der Übergang zu individueller Bildung ist an den Händen vor allem deutlich. Da sehen wir wohl noch die schlaffe Eleganz überlanger Finger wie im Ludwigspsalter und noch im Nekrologium und die Ausdruckslosigkeit kurzer brettartiger Hände wie im Méliacen, daneben aber stehen Hände von solcher Besonderheit in Form und Haltung, daß auf sie keine verallgemeinernde Charakteristik mehr paßt. Auffallend nüchtern ist dagegen die Konturierung der Füße, in der schwerfälligen Art der Chronique de S. Denis. Wenn das Individuelle in den zwei großen Davidsbildern stärker zum Ausdruck kommt als in den Initialen, so spricht das nur um so mehr für ein fortgeschrittenes Stilgefühl; denn bisher war von einer unterschiedlichen Behandlung in Klein- und Groß-Format nirgends

die Rede (besonders deutlich in der Hs. der Ste. Geneviève). Der Maler der Davidsbilder ist der erste, der die Notwendigkeit dazu erkennt und die Mittel dafür findet. In diesem Sinne bedeutet dieses eine Blatt eine Epoche. Wichtig ist dafür, daß in den rein zeichnerischen Initialbildern der Strich schwarz und scharf, in den modellierten Davidsbildern braun und weich ist. Weniger kommt der Unterschied in der Gewandbehandlung zum Ausdruck; doch gibt der Künstler auch hier in den Initialen kleine Details in reinen Strichen, wie sie auf den Hauptbildern nie verwendet sind. Dort ist der Anschluß im Gewand an den Londoner Hauptmeister deutlicher als etwa in der Geburtsinitiale. Die Verbindung weichgeschwungener Falten und Säume mit heftiggebrochenen Säumen ist auf dem Bilde der Salbung beachtenswert; auch die leicht hinlaufende Schlangenlinie an den Füßen ist von den Evangelien entlehnt. Aber Honoré übertrifft die Leistungen der Londoner Hs., indem er die kräftige, doch trockene Zeichnung und die glänzende, ganz weich verarbeitete Modellierung, die wir in den Evangelien auf zwei Hände verteilt fanden, auf das innigste verbindet. Die Anregung zu seinem Figurenstil aber scheint er am ehesten vom zweiten Teil der Evangelien empfangen zu haben. Was wir oben über dessen Beziehungen zur Elfenbeinplastik sagten, das gilt auch hier. Die Lockerung der Extremitäten ist noch weitergetrieben. Trotzdem wird sie nie verwirrend, die Glieder bleiben durch eine in sich feste Konturierung im Zusammenhang des Leibes und es tritt eine abrundende Behandlung der Ansatzstellen, eine stereometrisch-konische Stilisierung der Arme ein, die deutlich die Berührung mit Elfenbeinarbeiten der Zeit bezeugt. Vor allem denke ich da an die von R. Koechlin in dem obenerwähnten Aufsatz in den Monuments Piot zusammengestellte höchst bedeutende Gruppe. Ein Vergleich der Arme etwa des Henkers des hl. Blasius (fol. 305 v.) mit denen der Knechte im Judaskuß bei Mège und in der Verhöhnung bei Micheli (abg. bei Koechlin Pl. VII) überzeugt da von Beziehungen, die nur aus einer Beeinflussung des Malers durch den Bildner erklärt werden können. Denn oberster Grundsatz für die Beurteilung von Beziehungen zwischen Werken verschiedener Künste muß doch sein, daß die Priorität da liegt, wo die Form dem Material gemäß sich ergeben mußte. Nun sind aber solche

konischen Formen nicht aus der Zeichnung, vielmehr ganz entschieden aus dem Elfenbeinschnitt zu gewinnen. Weitere Vergleichung unterlasse ich. Die Datierungsfrage der Elfenbeinskulpturen ist noch zu wenig geklärt. Die angeführten Beispiele beschränken sich auf Fälle, wo die Berührung deutlich und die Art des Verhältnisses unzweideutig ist.

Und die Abhängigkeit von der Plastik läßt sich noch unter einem anderen Gesichtspunkt wahrscheinlich machen: bei den Fortschritten in der Darstellung der einzelnen Gestalt ist es erstaunlich, daß die Kompositionen kaum eine entsprechende Vervollkommnung zeigen. Der Künstler hält an dem Grundsatz der friesartigen Aufreihung fest. Bewegtere Figuren halten sich in Vorder- oder reiner Seitenansicht, so daß zwischenliegende Raumachsen nicht gewonnen werden. Vor allem wird in der Beziehung mehrerer Gestalten zueinander jede Tiefenrichtung vermieden; so bei David und Samuel, David mit der Schleuder, David mit dem Schwert. Bestimmte Raumfaktoren werden ganz in den Hintergrund gedrängt und bleiben flache Folie (das im Motiv interessante Stadttor,[1]) der Berg). Auch bei reicherer Verwendung, wie im Beatus, kommt es zu keiner Raumvorstellung; da sind der König unter dem Baldachin links, und der Altar mit dem Madonnabilde rechts zwei völlig getrennte, gleichwertige Körper. Überall tritt das Streben zutage, die Fläche durch durchlaufende Vertikalen zu gliedern. Darum auch die weichgeschwungenen, doch stets ohne Bruch und Aufenthalt durchgeführten senkrechten Umrisse der Gestalten. Dieses etwas kraftlose dekorative Empfinden läuft dem plastischen Sinne zuwider. Darum bei aller Pracht eine gewisse Leblosigkeit in diesem Werk, eine einseitige Steigerung der Mittel ohne Erweiterung des Darstellungsgebietes. Man werfe nur einen Blick zurück auf den Ludwigs-Psalter und seinen inneren Reichtum an unentwickelten Möglichkeiten, um zu ermessen, was diese 30 Jahre für Paris bedeutet haben: viel ernste technische Arbeit, viel individuelles Streben, viel bewußte Fortschritte im gegenseitigen Austausch der wertvollsten Errungenschaften — aber keinen neuen Stil.

Suchen wir nun uns über Honorés Bedeutung als Schulhaupt klar zu werden:

[1]) Das Motiv ist jedoch nicht neu; vgl. Psautier de S. Louis bei Josuas Sonnenwunder (Omont pl. 46).

Als Arbeit seiner Hand darf wohl außer dem mir unbekannten Gratian in Tours, den H. Martin a. a. O. p. 60 erwähnt, leider ohne den Charakter seiner Miniaturen näher zu schildern, nur ein Exemplar der 1279 vom Dominikaner Laurent für Philipp III. verfaßten „Somme le Roy" gelten, von der nur ein Fragment, ein einziges Blatt erhalten ist. Es ist gerahmt und ausgestellt in der Galerie des Fitzwilliam-Museums zu Cambridge und steht im Hss.-Katalog von James unter Nr. 192 ohne nähere Bestimmung.[1]) Die Einteilung entspricht der Prachths. der Somme le Roy Addit. 28162 (s. S. 225). In gemeinsamem blauem, mit Goldsternen gemustertem Rahmen sind vier Darstellungen vereinigt: oben links „Equité", eine nach rechts gewandt stehende Frau, die in der Rechten eine Wage, in der Linken eine Scheibe mit dem Zeichen des Lammes trägt; rechts als Sinnbild der „Felonie" Kains Brudermord, bei dem bezeichnender Weise beide Brüder in reiner Seitenansicht gegeben sind; unten links sehen wir: „l'Arche Noel," rechts: „Moyses," der zwei Greise trennt, die mit Keulen aufeinanderschlagen (Exodus 2,13). Kompositionsweise, Typen, Faltengebung, vor allem das weiche Kolorit stimmen völlig mit dem Breviar Honorés überein. Die Gründe haben gemusterte Golddeckung wie dort die Salbung Davids.

Nahe verwandt, doch in allem etwas geringer ist der kleine Psalter im Brit. Mus. Addit. 29923. Er enthält keinen Kalender, doch ist die Pariser Herkunft zweifellos. Die Schrift steht der des Breviars nahe, nur ist sie viel weniger sorgfältig. An den Versanfängen stehen kleine blaue oder goldene Initialen, die farbigen Psalmeninitialen sind mit kurzen Blattknospenranken sehr symetrisch gefüllt. Farbige Zeilenenden sind häufig. — Wie im Breviarium sind die acht mit den gewohnten Darstellungen (Dominus illuminatio — Salbung Davids) gefüllten Initialen bandförmig mit meist matter, bei dem C kräftigerer weißer Innenzeichnung, das B hingegen ist in mattroten Schlingformen auf blauem Grunde gemalt. Von ihm gehen zwei kurze Zweige aus, deren Enden mit goldenen, roten und blauen nicht sehr kräftig ausgebildeten fünfteiligen Blättern dicht besetzt sind. — Es sind Un-

[1]) Ich freue mich mitteilen zu können, daß, nachdem ich dieses niedergeschrieben, Mr. Sidney C. Cockerell mich auf dies Blatt als auf ein wohl zweifelloses Werk Honorés aufmerksam machte.

gleichheiten in der Ausführung zu bemerken; das B mit dem in graublauem Mantel mit roter Harfe auf rotem Löwenstuhl sitzenden David ist besonders gut, die Salbung sehr viel roher in der Gesichtszeichnung. Die Trinität hat eckigere Falten, die wie das Gold in Samuels Rock an die Chroniques de S. Denis erinnern. Im allgemeinen verhalten sich jedoch die Miniaturen zu Honorés Werk wie die Schrift: gleiche Formen in geringerer Ausführung. Am nächsten stehen ihm die Augen, die Hände (vor allem die des David mit der Harfe) und die weiche Faltenbehandlung, sowie das Kolorit. Auch ein Detail, wie die kleinen Architekturbekrönungen im D(ominus illuminatio) und im C(antate) deuten auf nahe Beziehungen.

Ähnlich wie in diesem Psalter ist das Verhältnis zum Breviar lat. 1023 in der Chronologie des principaux événements usw. fr. 24429. Die Hs. ist etwa um die Wende des Jahrhunderts entstanden: Die letzte Eintragung in der Chronologie ist vom Jahre 1296, die Liste der französischen Könige schließt fol. 23v.: et puis phelippes qui morut en aragon. et puis phelippes ses fuiz a cui le roy dangletere guerroia, d. i. Philippe le Bel. Zu Anfang sehen wir fol. 2r. zwei Reihen kleiner Bilder in dünnem Goldrahmen auf quadriertem Grund, Jugendgeschichte Christi und Passion. An den Ecken sitzen kurze Zweige, dicht mit roten, blauen und goldenen Fünfblättern besetzt. Im übrigen enthält die Hs. eine große Zahl kleiner Miniaturen, die mit Ausnahme der Lage fol. 28—37 (zu vgl. mit fr. 1109 s. S. 000) engste Beziehungen zum Breviarium aufweisen, in den allgemeinen Zügen sowohl wie in besonderen Stellungsmotiven, dabei aber weit von seiner vollendeten Qualität entfernt sind.

Schlechte Erhaltung verhindert ein sicheres Urteil über das große Initial auf fol. 4r. des Roman de César fr. 1457. Auf rotem Netzgrund sehen wir César dargestellt, wie er in einem Wagen an der Spitze eines Reiterheeres in eine Stadt einfährt, aus deren Tor ihm Reiter entgegenkommen. Trotz geringerer Plastik der Gesichter schien es mir nicht ganz ausgeschlossen, daß die Hand Honorés hier zu erkennen sei.[1]) Nicht ohne Bedenken entschließe ich mich,

[1]) Nach der ersten, sehr verriebenen Seite zu urteilen, gehört auch die Vie des pères fr. 1546 an diese Stelle. — Ich nenne noch, nur zum Beweis des Umfangs von Honoré's Wirkung die an sich bedeutungslosen Hss.: Donins

nach Haseloffs Vorgang hier eine Hs. einzureihen, deren Bestand manches Rätsel aufgibt: das Breviarium der Nürnberger Stadtbibliothek, Solger in 4° Nr. 4. — Die Hs. ist für England geschrieben — und höchstwahrscheinlich in England; aber der gesamte künstlerische Schmuck trägt bis auf ein einziges Stück so ausgesprochen Pariser Charakter, schließt sich so eng an Honorés Stil an,

Roman de Trubert fr. 2188 mit vier verriebenen Initialminiaturen, Vie de S. Patrice etc. fr. 19531, mit drei kleinen ebenfalls verriebenen Miniaturen, Lancelot du Lac fr. 333. — In dem Image du monde, nouv. acq. fr. 6883 sind zwei Hände zu unterscheiden: während die Trinität fol. 88r und der schreibende Johannes fol. 132 von einem Provençalen gemalt zu sein scheinen, wie der Stil und die italienische Bandranke auf der ersten Seite beweisen, sind die zwei Miniaturen auf fol. 1r (drei quadratische Felder nebeneinander: links Rhombus mit thronendem Christus und Evangelistensymbolen in den Zwickeln, Mitte leerer Kreis, rechts schreibender Mönch unter zwei Giebeln) und fol. 68r, Philosophen, im Stil von lat. 1023 gemalt. Ein ähnliches Verhältnis liegt vor in den Miracles de Notre Dame fr. 22928, wo nur fol. 36r die Madonna vor dem schreibenden Gautier und fol. 42r die Madonna und Theophil in Stil, Kolorit und Dekoration in diese Gruppe gehören. Endlich gehört hierher die Bible fr. 899. Nach Berger (la Bible française au moyen-âge p. 111—112) wäre sie zwar mit der Bibel lat. 16722 aufs engste verwandt und wie diese schon ca. 1250 kopiert. Davon kann jedoch nach Ausweis der einzig erhaltenen vier Psalterinitialen keine Rede sein. Diese gehören in Figurenstil und Dekoration mit kurzen Rankenausläufern an das Ende des 13. Jahrhunderts und in den Umkreis des Breviariums.

Drei Hss. können angeführt werden zum Beweis, daß die Kunst Honoré's auch in rückständige, im Stil des früheren 13. Jahrhunderts und der Vie de S. Denis arbeitende Werkstätten eingedrungen ist. Allerdings scheint bei ihnen die Pariser Entstehung nicht durchaus sicher und ich nenne sie nur mit Vorbehalt an dieser Stelle:

1. Die lateinische Bibel der Bibliothèque Mazarine No. 13. Das Dekorative, die Anordnung der Medaillons im Genesis-I, die runden sehr organischen Pflanzenstengel und die Blattknospen, Proportionen und Faltengebung in den kleinen Gestalten vertreten hier die alte Richtung, aber in der feinen Zeichnung der Gesichter, namentlich der Nasen, ist der neue Einschlag erkennbar.

2. Romans et contes dévotes fr. 19166, wo die kleinen quadratischen Miniaturen den steifen Stil gemildert zeigen und in Bewegungsmotiven und Kolorit lat. 1023 nahekommen.

3. Roman de Troie fr. 1553. Auf fol. 1v eine Vollminiatur, auf der unter gothischem Bogen die Madonna steht, das graugekleidete Kind auf dem linken Arm, während zu ihren Füßen ein kleiner Mönch kniet. fol. 2r über dem Beginn „Salomon nous enseigne et dit" Salomo und der Schreiber in zwei rundbogigen Arkaden. Auf dem Rankenbande unten ein Jäger mit zwei Hunden, Hase und Hirsch. Hier ist in den Gesichtern, den betenden Händen des Mönchs, den Falten (vgl. den Faltenbausch Salomo's mit dem linken Henker bei der Enthauptung des Blasius) und dem Kolorit (viel blau und grau-violett) der Einfluß des Breviars zu erkennen.

daß wir ihn hier besprechen müssen. Wie sich auch einmal das Rätsel der Entstehung lösen möge: der Künstler, der hier am Werke war, hat in einem Pariser Atelier seine Ausbildung empfangen.

Da die Hs. einen verhältnismäßig komplizierten Fall bedeutet, sie auch, soviel ich weiß, außer in Haseloffs naturgemäß kurzer Übersicht noch nirgends Erwähnung gefunden hat, gehe ich etwas näher auf sie ein:

Die 137 Blätter sind fast ausnahmslos in Quinionen gebunden. Abweichungen kommen vor: die erste Lage umfaßte ursprünglich fol. 2—15; das jetzige fol. 1. ist nachträglich angeklebt; die zweite Lage ist ein Ternio von besonders kräftigem Pergament; die 14. Lage ist ein Binio (fol. 154—157) und ist auch, abgesehen von dem sogleich zu erwähnenden Inhalt durch das dünne Pergament als später Einschub erkennbar; die letzte Lage ist ein Quaternio; sie ist unbeschrieben. — Der Text- und Bilderbestand ist folgender:

Fol. 1—8v. im 15. Jahrhundert hergestellte Einträge: fol. 1—3r. die in roter Tinte geschriebene englische Geschichte der „seint bride the quene of swethe", d. i. die hl. Brigitte von Schweden, † 1373, kanonisiert 1391; fol. 3r. unten — 8v. lateinische Gebete in schwarzer Tinte, in der gleichen Schrift. Außer dem englischen Text der Legende erweist der Charakter der Initialen (blaue oder mattrote Bänder auf Goldgrund, große, lappige Blattfüllung mit schweren weißen Mustern darauf) den englischen Ursprung dieser Einträge vom Anfang des 15. Jahrhunderts. Man fragt sich, warum ursprünglich die ersten 7 Blätter freigeblieben sind.

Fol. 9v.—15r. folgt der Kalender; jede Seite zeigt oben das knapp behandelte KL, unten links einen einfachen Kreis mit dem Bild der Monatsbeschäftigung.

Fol. 15v. 16r. weiß. — Fol. 16v. 17r. je vier Heilige unter gothischen Bogen stehend: Petrus, Paulus; Johannes B., Johannes Ev. — Thomas von Canterbury, Edmund von Pontigny; Nicolaus, Jacobus. — Fol. 17v. 18r. weiß. — Fol. 18v. 19r. wie oben: König Edmund, Laurentius; Dominikus, Franziskus. — Magdalena, Anna; Margarete, Katharina. — Fol. 19v. 20r. weiß. — Fol. 20v. Zwei hohe gothisch umrahmte Felder mit Clare und einer hl. Märtyrerin („Sainte Vilie"?) s. Taf. IX. — Fol. 21r. und v. leer.

Fol. 22—228 r. Text der Breviars; einheitlich geschrieben bis auf die folia 154—157, die lateinische Gebete an Thomas von Canterbury enthalten in der gleichen (englischen) Schrift und Initialausstattung wie fol. 1—8. Der Schmuck dieses Teiles besteht aus Zeilenenden, kleinen und großen Initialen, Bildinitialen und ganzseitigen Bildern mit zwei bis fünf Darstellungen. — Fol. 22 r. D(omine labia mea) mit Tod der Maria. — Fol. 39 v. in viergeteiltem Feld Geburt, Verkündigung an die Hirten; Gefangennahme, Christus vor Pilatus. — Fol. 57 v. Vollbild: oben zwei Verspottungsszenen, unten in einheitlichem Streif Auferstehung, Vorhölle, Noli me tangere. — Fol. 62 v. oben Christus an der Säule und Ecce homo (ohne Pilatus); unten Pfingstfest. — Fol. 66 v. Verkündigung, Heimsuchung; Kreuztragung, Entkleidung. — Fol. 69 v. Kreuzigung; Himmelfahrt. — Fol. 72 v. Kreuzabnahme; Abendmahl. — Fol. 78 v. oben Grablegung, Frauen am Grab; unten Gebet in Gethsemane. — Fol. 83 v. D(omine labia mea) mit Trinität (Gottvater mit dem Kruzifix). — Fol. 104 r. D mit jüngstem Gericht. — Fol. 139 v. kleines D mit Marter des Thomas von Canterbury. — Fol. 158 r. D(omine ne in furore) mit Darbringung im Tempel. — Fol. 179 v. A(d dominum cum tribularer): eine Frau steigt anbetend die Stufen einer steil ansteigenden Treppe hinan, über der Christus in Wolken sichtbar wird. — Fol. 191 r. oben Bild zur vigilia mortuorum: ein Totenamt in einem in rechtwinkligen Rahmen eingespannten Dreipaß.

Auf fol. 228 v.—229 v. sind von einer Hand des frühen 15. Jahrhunderts Verse eingetragen über die Temperamente, medizinische Rezepte usw. Unter diesen ist eines, das nach Aufzählung einiger Kräuter, u. a. Fenchel, lautet: ex his fit aqua que lumina reddit acuta. Dazu am Rande die Bemerkung: p. clarificatione visus Regine. — Wer diese Königin ist, erfahren wir am Schluß dieser Einträge: La liver du roy du frannce charles: Done a madame la Roigne dengleterre. Darnach handelt es sich gewiß um das Geschenk Carls VI. an eine seiner Schwestern, Isabella, die Gemahlin Richards II. oder Katharina, die Gemahlin Heinrichs V.

Aber wie das Buch zu Anfang des 15. Jahrhunderts aus der Bibliothek des französischen Königs an den Londoner Hof gekommen ist, so ist es allem Anschein nach zuvor, und ich möchte annehmen schon ca. 1300, von England nach

Paris eingeführt worden. Schon die matutinae de S. Thoma Fol. 139v. und die Bilder der beiden Edmund zu Anfang weisen auf englischen Ursprung; vor allem aber sind Kalender und Litanei ausgesprochen englisch. Ich erwähne aus dem Kalender: März 1. Albini epi.; 18. sancti edwardi regis et conf.; 20. sancti cuthberti epi et conf. April 19. Elphegi epi. et mr.; 24. sancti wilfridi episcopi (Canterbury, Durham oder York, an anderen Orten am 12. Oktober verehrt), in roter Schrift. Mai 19. sancti dunstanni epi; 26. sancti augusti anglorum epi. (wird außer in England auch in Amiens und Beauvais verehrt). Juni 20. translatio sancti edwardi regis et m.; 22. sancti albani prothomartiris anglorum; 23. sancte etheldrede virg. Juli 4. (rot) translatio et ordinatio sci. martini epi. (England; Besançon, Reims; in Paris am 5. Juli gefeiert); 8. (rot) translatio sancte witburge virginis (Ely); 15. (rot) translatio sancti swithuni sociorumque eius (Salisbury); sancti Kenelmi (England); sancti sampsonis (Dol und England); August 5. sancti oswaldi regis et m.; September 4. (rot) translatio sancti cuthberti epi. et conf. (Salisbury). November 20. (rot) sancti eadmundi regis et m. — In der Litanei finden wir u. a. die Anrufungen: Elfege, Edmunde, Albane, Oswalde, Dunstane, Cutberte, Suithune, Fursee, Wilfride, Cuthlace, Columbane, Wandregisile, Eduuarde, Mildritha, Sexburga, Brigida, Columba, Batildis, Edeldritha, Austroberta, Ositha, Adelburga — alles Namen, die nur der englischen Liturgie angehören oder den England zunächst gelegenen Provinzen des Kontinents: Normandie und Bretagne.

Als letzte Bestätigung des englischen Ursprungs verweise ich auf die Schrift. So weit ich sehe, hat sich die Paläographie noch nicht eingehend mit den besonderen lokalen Formen der gothischen Schrift befaßt. Die großen Tafelwerke bringen, so vollständig sie alle Entwicklungsphasen der kontinentalen und angelsächsischen Schrift bis zum 11. Jahrhundert verzeichnen, meist nur wenige Beispiele aus dem 13. und 14. Jahrhundert und Monographien gibt es nicht. Ich bin also hier, wie überall auf eigene Beobachtungen angewiesen. Trotzdem glaube ich in diesem Fall die Behauptung wagen zu können, daß die sehr schöne und charakteristische Schrift unseres Breviars englischen Charakter trägt; zum Vergleich bieten sich mir die im zweiten Abschnitt dieses Kapitels zu nennenden englischen Hss., in erster Linie

der sog. Tenisonpsalter (s. S. 75) und die Bibel Royal 1 D I (s. S. 91 f.). Mit dieser hat die vorliegende Minuskel vor allem die strenge Vertikalität, die breiten Fußabschnitte und die gleichförmige Breite der Stege in den m, n, r, u gemein; die *r*-Form der t kehrt in allen englischen Hss. wieder; der Tenisonpsalter aber ist vor allem für das scharfe Herausziehen aller Ecken in den Köpfen der a, n und u, für die konkaven Köpfe der l, h und d und für die Form des p zu vergleichen. Das starke Betonen der beiden Parallelen in der Zeile, die energische Scheidung also der Zeilen voneinander ist durchaus englische Eigenart.

Man wird vielleicht noch einen Schritt weitergehen und auch im Schmuck manchen englischen Zug erkennen dürfen. Unter Verweisung auf das, was auf S. 86 über die Unterschiede der englischen und der Pariser Buchkunst gesagt wird, führe ich hier nur an: die vielen Zeilenenden, die Vereinigung mehrer Darstellungen auf einem ganzseitigen Bildfeld. Gewiß ist beides in Paris nicht unerhört, findet sich aber dort gerade um die Wende des Jahrhunderts viel vereinzelter als in England, so daß die Annahme, auch die Disposition der ganzen Ausschmückung stamme aus England, viel für sich hat.

Endlich ein Stück, das nicht unerwähnt bleiben kann, wo es sich um die Herausarbeitung aller englischen Symptome handelt: der Tod der Maria im ersten Initial. Er weicht wesentlich von allen übrigen Darstellungen ab; sowohl in der Zeichnung als im Kolorit. Die gerade Nase, die mannigfach gekrümmten Brauenlinien, der wenig geschwungene, mehr in das Gesicht hineinmodellierte Mund geben in Verbindung mit der bräunlichen Modellierung bei fleckiger Aussparung des Pergamentgrundes und leichter Rötung der Lippen den Gesichtern einen ganz eigenartigen Charakter, der sich ebenso sehr abhebt von allen Köpfen der Hs. wie von den bisherigen Pariser Kopftypen. Nicht weniger auffallend sind die lederartig gefurchten Handteller, die langen, wenig gekrümmten Finger. Die breit modellierten Gewänder erinnern wohl an Honorés Davidbilder, aber wenn wir englische Miniaturen wie die im schon erwähnten Tenisonpsalter oder gar im Psalter Arundel 83 II (s. S. 72) daneben halten, so werden wir eine stärkere Verwandtschaft in der Verteilung der Lichter und in der Einkerbung der Falten fest-

stellen müssen. Das Kolorit sticht vollends gegen alles ab, was wir in Paris kennen gelernt haben; ist schon die Kombination von hellblau, rosa und violett in der Apostelgruppe bemerkenswert, so scheint die Färbung von Marias Rock: hellbraun mit oliv Schatten dem Pariser Geschmack durchaus zu widersprechen.

Für alles übrige aber kann nur eine Bestimmung gelten: Paris, unmittelbare Nachfolge Honorés, wenn nicht Gleichzeitigkeit — oder gar Identität. Es lassen sich verschiedene Richtungen unterscheiden: Die Monatsbilder wird man in Zeichnung und Kolorit (blau, zweierlei rot, wenig grau und grün) an die Londoner Evangelien anknüpfen. Gute Vergleichsstücke sind dort die Hirten bei der Geburt fol. 10r.; vgl. auch die Profile des Februar, März und Juni mit dem Verkündigungsengel fol. 4r. Die Heiligenfiguren der 2. Lage schließen sich in allen Stücken eng an Honoré an. Aber es fehlt nicht an Abweichungen, die für eine spätere Entstehung, für ein entwickelteres Stadium der Pariser Kunst sprechen. Zeichnung und Kolorit kommen hierfür gleicherweise in Betracht. Dieser Strich ist freier, längere Linien in wechselnder Stärke, meist ganz dünn ansetzend und breit auslaufend; sie häufen sich oft in einer bisher nicht gesehenen Weise, dazwischen stehen mehrfach kurze hakige Striche. Die Färbung entspricht im allgemeinen Honorés Geschmack (in charakteristischem Gegensatz zu den Monatsbildern, die mit den Evangelien auf einer Stufe stehen): neben tiefblau, kirschrot und braunrot viel graubraun und lila. Aber analog zur mehr skizzierenden, leichten Führung der Feder deckt der Pinsel weniger dicht und spart Gesichter, Hände und Füße, oft auch große Gewandflächen völlig aus. — Wir müssen hier die Hand eines besonderen Künstlers erkennen, der an dem übrigen Schmuck des Breviars nicht mitgearbeitet hat.

Wie weit in den großen Bildseiten die Hände der Mitarbeiter zu scheiden sind, kann ich nicht mit voller Bestimmtheit sagen. Fol. 39v. sticht durch weichere Modellierung und durch einen besonderen Farbenklang: grau-ziegelrot (die zwei Hirten; Christus und der Knecht mit der Lanze) gegen die übrigen Stücke ab, in denen Ziegelrot ganz in den Hintergrund tritt. Die stumpfe Farbstimmung auf fol. 69v.

ist wohl darauf zurückzuführen, daß diese Seite dem Licht mehr ausgesetzt gewesen ist (im Schaukasten der Bibliothek?); wenigstens ist auch die gegenüberstehende Schriftseite auffallend blaß. Oder sollte aus der abweichenden Punktierung der Nimben bei Maria und Johannes doch auf eine besondere Hand zu schließen sein?

In Stilcharakter und Technik gehören diese Seiten auf jeden Fall eng zusammen und bieten ausgibige Anhaltspunkte zu ihrer Einordnung in die Pariser Malerei. Auf den ersten Blick ist das nahe Verhältnis zu Honoré klar; in Körperhaltung und Gruppierung, im Fall der Gewänder, deren Anlage viel reicher, deren Anordnung viel sorgfältiger motiviert ist, als etwa in den Londoner Evangelien (siehe wie die Arme hier eingreifen in den Aufbau des Gewandes), im Zuge der Gesichtslinien und im dichten Haar, in der stereotypen Schärfe des Ausdrucks — überall kommt das Vorbild des großen Pariser Atelierhauptes zum Durchbruch. Nur seine Technik ist nicht zu erkennen — ohne Zweifel mit gutem Grund. Denn eine Abwandlung ist eingetreten vom „plastischen" (wenn wir so die Konzentrierung der Form bezeichnen dürfen, die uns zum Vergleich mit der Elfenbeinskulptur anregte) zum Zeichnerischen. Das Fehlen farbiger Modellierung in den Gesichtern würde hier noch nicht viel besagen; denn Honoré führt sie nur in den Davidbildern durch. Die Gewandbehandlung ist entscheidend — gerade wegen der soeben anerkannten Verwandtschaft der Gewandmotive. Fester und zugleich welliger ist der Umriß, tiefer sind die Falten eingegraben, weiter erstreckt sich die Wirkung der Hauptzüge durch die ganze Masse hin. Aber noch stehen — das ist das Interessanteste — neben so durchgeführten Partien breit angelegte, weich modellierte Stücke, wie der Rock der Elisabeth bei der Heimsuchung, das Gewand Christi bei Gefangennahme und Verhör, die Mehrzahl der Mäntel bei der Himmelfahrt usw. Diese sind unter dem unmittelbaren Eindruck der Schöpfungen Honorés — wie wir sie aus dem Breviar lat. 1023 kennen — entstanden; in dem übrigen knüpft der hier tätige Künstler an die Technik der ersten Hand in den Londoner Evangelien an und bereitet zugleich das in der zweiten Lage angewandte ebenso reiche, aber noch leichtere Verfahren vor. — Die Zeichenweise der Evangelien bricht auch in den für die Motive schon von Honoré abhängigen Händen

durch, im Gegensatz zu der geradlinigen Stilisierung der Hand durch Honoré.

Das Resultat einer sorgfältigen Prüfung aller Formen ist demnach: Auffassung, Temperament und Motive sind von Honoré entlehnt, sagen wir vorsichtiger: decken sich mit Honoré, Technik und Stilisierung knüpfen an die Londoner Evangelien an. So tuen wir einen Blick in das intensive Leben der äußerlich so stark begrenzten Pariser Kunst.

Hiernach kommen die Initialbilder nicht wesentlich mehr in Betracht. Nur das Thomasmartyrium sei hervorgehoben wegen der abweichenden Zeichnung: alles ist knapper, vor allem aber tritt in den Gesichten der präzise, leicht an- und abschwellende Strich wieder auf, der für die zweite Gruppe (Méliacen) charakteristisch ist.

In dem sehr ausgedehnten Rankenschmuck wird man eher den Anschluß an die Londoner Evangelien als an Honoré feststellen können: wieder überwiegt die präzise Zeichnung über die weiche, tonige Behandlung der — verhältnismäßig — naturalistisch aufgefaßten Blattzweige im Pariser Breviar.

Viel leichter ist es, das Verhältnis der „Somme le Roi" in der Bibliothèque Mazarine zu Paris Nr. 870 zu Honoré zu bestimmen.[1]) Sie ist im Dezember 1295 geschrieben, also elf Monate vor der Bezahlung des Breviars lat. 1023 an Honoré; das beweist nichts gegen die Annahme, daß der Maler der Miniaturen von Honoré abhängig ist. Und zwar in ganz anderer Weise als die Künstler des Nürnberger Breviars. In dem schweren Charakter der Zeichnung, dem Mangel aller Modellierung in den Gesichtern, die nur durch braune Innenzeichnung gegen die schwarz gezeichneten Umrisse und Falten abgesetzt sind, und im geschlossenen Kolorit (tiefrot, tiefblau, stumpfrot, grau) ohne allen Glanz erkennt man den Schüler, der sein Vorbild nicht zu erreichen vermag und keiner Weiterbildung fähig ist. Vor allem fehlt

[1]) Ich hatte die Hs. bei meinem ersten Aufenthalt in Paris übersehen — bis auf das Blatt im Musée Cluny. Von Mr. Cockerell auf sie aufmerksam gemacht konnte ich bei einem flüchtigen Besuch das Versäumte nachholen; ich hoffe, ihrer Bedeutung gerecht zu werden. — Genaueres über Datum und Gegenstand der Vollbilder findet man in A. Moliniers Katalog. Das dort als fehlend angegebene fol. 1 hat Mr. Cockerell in einem im Musée Cluny ausgestellten Einzelblatt erkannt, das kürzlich dem Bande wieder eingefügt worden ist.

ganz und gar der Fluß des Konturs und die inneren Linien treffen hart aufeinander.

Die Rahmen mit einspringenden Goldecken (wie im Dresdner Vegece usw.), die kräftig quadrierten einfarbigen Gründe (neben Goldgründen mit eingraviertem Rautenmuster) und die knappe Initialdekoration erheben sich nicht über den Durchschnitt der Pariser Arbeiten.

Interessant ist es, in einem so greifbaren Fall zu sehen, wie der Schreiber, Etienne de Montbéliard, trotz seiner Vikarstätigkeit in Pontoise nicht fähig gewesen ist, sich die Pariser Buchschrift anzueignen. Er hat sein Buch mit brauner Tinte in einer breiten, im allgemeinen rundlichen, dabei aber oft brüchigen Minuskel (die e sind nicht geschlossen, den a merkt man die Entstehung aus einzelnen, kurzen Strichen an) mit wenig Zwischenraum zwischen den Wörtern geschrieben. Dann hat er es in ein Pariser Atelier gegeben und dort sind den Bildern die Legenden in einer schlanken, tiefschwarzen Minuskel beigefügt worden, die sich in allen Formen der Schrift der Londoner Evangelien verwandt zeigt.

Handelt es sich bei dieser Hs. nur um handwerksmäßige Anlehnung an Honorés Stil, so zeigen die letzten der in diesem Kapitel zu besprechenden Miniaturen Abwandlungen desselben, die bei ausgezeichneter Qualität der Arbeit selbständige kunsthistorische Bedeutung in Anspruch nehmen können.

Es sind die Miniaturen zweier Schwesterhss., Gedichtsammlungen, von denen die eine sich im Arsenal 3142 (Taf. X), die andere in der Bibl. Nat. fr. 12467 (Taf. XI) befindet. Sie enthalten zum Teil dieselben Dichtungen, sind in zwei bis drei Kolonnen in fast übereinstimmender kleiner Schrift von stark kursivem Charakter geschrieben und in sehr verwandter Weise, zum Teil mit den gleichen Darstellungen ausgemalt. Die bessere und wohl ältere von ihnen ist die des Arsenal. Sie enthält zum Eingang eine Miniatur, die in gleicher Weise das Interesse des Literatur- und des Kunst-Historikers erwecken muß. Die Literaturgeschichte hat denn auch schon längst ihre Bedeutung erkannt und genutzt: im 20. Bande der Histoire littéraire ist sie genau beschrieben, erläutert und in ihrer Bedeutung für die Geschichte des „Cléomadès" des Adenès le roi, an dessen Spitze sie steht, gewürdigt worden: auf ihrem Bette

liegt die Königin Marie von Frankreich, Gemahlin Philipps III. (vermählt 1275) und Tochter des Grafen Heinrichs III. von Brabant; vor ihr sitzen die junge Mahaut d'Artois, die Tochter Roberts II., dem dies Exemplar des Cléomadès gewidmet ist, und Blanche de France, Tochter Ludwigs des Heiligen, die nach dem Tode ihres Gemahls Ferdinand de la Cerda 1275 bis zu ihrem Ende 1320 in Paris lebte. Sie redet, und mit den beiden Fürstinnen lauscht ein links am Fußende des Bettes mit seiner Laute kniender gekrönter „menestrell", Adenès selbst, ihren Worten. In dem darunter befindlichen E(n non de dieu) sitzt Adenès noch einmal und schreibt, was er gehört: die Geschichte von Cléomadès, die Blanche in Spanien vernommen und dann in Paris wiedererzählt hat. — Der Cléomadès hängt eng mit dem Méliacen zusammen: es ist dieselbe Geschichte, nur hat sie der Dichter Girard d'Amiens nicht direkt von Blanche vernommen, sondern im Auftrag eines „chevalier", vielleicht des Gaucher de Chatillon, so gedichtet, wie sie diesem von Marguerite de France erzählt worden war. Wie die Dichtungen, so stehen auch ihre Niederschriften und ihr Schmuck in Beziehung: das Titelbild ruft die Erinnerung an das Bild der Königsfamilie in fr. 1633 wach; wie dort, so sind hier die Personen durch ihre Wappenkleider bezeichnet. Aber wie groß ist der Unterschied: dort eine steife Aufreihung, in der ein an sich reizvolles Motiv verkümmert, hier eine intime Szene, der Wirklichkeit abgelauscht und mit Geschick und Anmut ausgestaltet. Der Cléomadès ist vor den Méliacen anzusetzen, unsere Hs. aber kann vor fr. 1633 nicht entstanden sein. Dazu besteht auch kein Anlaß; das Todesjahr des Adenès ist unbekannt, Robert d'Artois stirbt 1302; aus dem scheinbaren Alter der dargestellten Personen irgendeinen Schluß auf die Entstehungszeit der Miniatur zu ziehen (wie in der Hist. lit. angedeutet wird), ist völlig unmöglich; denn von irgendeiner Porträtähnlichkeit ist noch nicht die Rede.[1]) Man sehe die Köpfe der Marie und Blanche, der Mahaut und des Adenès an, je zweimal ist genau der gleiche Kopf wiederholt. Eine Ansetzung der Hs. an das äußerste Ende des 13. Jahrhunderts wird also durch nichts verhindert, der Stil aber fordert sie: er ist nicht denkbar ohne die feste Grundlage von fr. 1633 und ohne einen sehr bestimmten

[1]) Das muß betont werden gegenüber der Charakteristik, die C. Couderc in der Gaz. des Beaux-Arts 1907, p. 389 gibt.

Einfluß vonseiten des Honoré. Die dekorativen Teile sind ebenso maßgebend für das Urteil wie die figürlichen. Die Rahmen der Miniaturen sind nach dem Schema des Davidbildes im Breviarium geformt; in ihrer Innenzeichnung stehen neben der einfachen Welle der Méliacen-Rahmen leichtere Rankenbildungen. Die großen Rankeninitialen zeigen in der ausdruckslosen Behandlung des Initialkörpers und in der freien, großzügigen, nicht symetrischen Rankenanlage einen Geschmack, der für die Anfänge des 14. Jahrhunderts charakteristisch wird. — Für die Miniaturen ist wohl zu unterscheiden zwischen dem erwähnten Titelbild und den übrigen Darstellungen an den Gedichtanfängen, von denen die wichtigsten sind: Fol. 73r. „Enfance Ogier", die Klage der Gesandten Karls des Großen über ihre schmähliche Behandlung durch Gottfried von Dänemark. Fol. 120r. „La Berte as grans pies", der Kampf Pippins gegen den Löwen der Abtei von Ferrières. Fol. 179r. „Bueves de Comarchis", der alte Aimers legt seinen Neffen Gérard und Guilin de Comarchis die goldenen Rittersporen an. Fol. 229r. „Jean Bodel, la chanson de geste de Guiteclin de Sassoigne", Karl der Große, von Engeln gekrönt, empfängt Tribut von Geistlichen und Vasallen.

Diese alle sind ohne die Kunst des Breviarium nicht zu erklären. Denn alles, was wir dort als wichtigsten Gewinn in unmittelbarem Anschluß an die Londoner Evangelien feststellen konnten, das finden wir in ihnen in freiester, routinierter Weise verwendet. Unmittelbar einleuchtend wird das in den Gesichtstypen, den nur noch in starkgekrümmter Rückenlinie angegebenen Nasen, dem wieder vorgeschobenen Untergesicht, den ausdrucksvollen Augen, den reich differenzierten Händen an kegelförmigen Unterarmen, der ganz freien, auf die Bedingungen des Stoffs wie des Körpers gleichmäßig rücksichtnehmenden Gewandbehandlung. Wenn wir dies alles in flüchtigstem, aber ganz sicherem Strich vorgetragen sehen, der alle mathematische Planmäßigkeit abgestreift hat und in wellig bewegtem Zuge die eilig skizzierende Künstlerhand verrät, so können wir nicht anders als darin den Einfluß Honorés erkennen — seinen Einfluß auf einen Zeichner, der im Gegensatz zu den an den Londoner Evangelien geschulten Malern des Nürnberger Breviars deutlich herauswächst aus den Gewohnheiten der Méliacen-Gruppe. Das

vermittelnde Glied zu dieser bildet nun eben das Titelbild. Hier ist alles, was die folgenden Stücke auszeichnet, in nuce vorhanden, die Stoffbehandlung vor allem, die Nuancierung der Hände, die Schärfe des Gesichtsausdrucks, nicht zuletzt die freie Harmonie der Komposition. Aber noch liegt alles befangen unter einer schweren, nachdrücklichen Zeichenweise, die den großen Umriß mit derselben gleichmäßigen Sorgfalt zieht wie die kleinste Falte, die typische Schwellung der halbkreisförmigen Braue wie den koketten Kontur eines gespreizten Fingers. Aber wenn wir das Körpergefühl prüfen, die in allerlei ungewohnten und ganz persönlich empfundenen Lagen dargestellten, meist einwandfrei verkürzten Arme, das organische Verhältnis von Brust, Hals, Kopf, so können wir auch hierin nur eine fruchtbare Einwirkung von Honorés Meisterwerk erkennen.

Mit dieser Miniatur gehört zusammen die große lateinische Bibel in der Bibliothèque publique von Genf, cod. lat. 6a (Taf. XII). Sie enthält kein ausdrückliches Zeugnis für ihre Herkunft (die ersten und letzten Seiten sind herausgerissen), aber an ihrer Entstehung in Paris ist nicht zu zweifeln. In der Verteilung des künstlerischen Schmuckes, der Bildinitialen und des Rankenwerkes bietet sie nichts Bemerkenswertes. Der Stil der sehr sorgfältig ausgeführten Bildchen ist einheitlich von Anfang bis zu Ende. Charakteristisch ist für ihn, wie für die Adenès-Miniatur die Kombination einer strengen Zeichnung des Gesichtes nach Art des Méliacen mit sehr freier Gewandbehandlung. Details wie die Lagerung der Falten um die Beine der knienden Gestalten, Adenès hier, Moses oder David dort (fol. 41 v, 181 v) sind für die unbedingte Stilgleichheit beweisend. Wichtig ist sie darum, weil sie jedenfalls die Möglichkeit ausschließt, daß in den Adenès-Hss. ein und derselbe Künstler das große repräsentative Titelbild und die kleineren, flüchtigeren, mehr illustrativen Darstellungen zu den Gedichten geschaffen. So bedeutende Stilunterschiede sind also absolut beweisend für Verschiedenheit der Künstlerhände.

Außer dem Recueil de poésies fr. 12467 gehört noch das Antiphonar Addit. 30072 zu dieser Gruppe. Die Initialbilder sind sehr verrieben. Einen willkommenen terminus ante quem ergibt der spätere Eintrag von St. Louis. Die Hs. scheint für ein Dominikanerkloster geschrieben zu sein.

Wir haben hiermit die erste Aufgabe unserer Untersuchung erfüllt: der Überblick über die Produktion in Paris zur Zeit Philipps des Kühnen und während der ersten Hälfte der Regierung Philipps des Schönen ist gewonnen. Nur mit einem Worte möchte ich noch auf die Frage nach der Tätigkeit des Honoré zurückkommen. Ist es möglich, diese zu umgrenzen? Kann man ihm noch an einer anderen Hs. teilgeben außer an der, für die seine Arbeit gesichert erscheint? Ich meine, die Frage ist unlösbar. Auf welcher Seite sollen wir sein Verdienst suchen? Sollen wir auf seine Rechnung das Wiedererwachen der starken seelischen Akzente im Sinne des Ludwigspsalters setzen? Damit läge eine Mitarbeit des Hofkünstlers an den Evangiles de la Sainte Chapelle (erster Teil) und am Breviar in Nürnberg wohl im Bereich der Möglichkeit. Für das Nekrologium von S. Germain, den Méliacen, die Chroniques de S. Denis käme er dann aber nicht in Betracht — und das heißt soviel wie: er hätte keinen Teil an der wesentlichsten Tat der Epoche, der Ausbildung der typischen Zeichenweise, der bewußt stilisierenden Komposition, der dekorativen Farbrechnung. Oder ist er der Große, der im Gegensatz zum Ludwigspsalter solches schuf und dann fähig wurde, die immer wieder durchbrechenden Tendenzen nach seelischen Affekten zu meistern und sie sich mit dem strengen Stilgefühl seines eigentlichen Wesens durchdringen zu lassen, mildernd und gemildert zugleich?

Daß hierauf eine Antwort ausbleiben muß, ist der beste Beweis sowohl für die innere Mannigfaltigkeit der eben betrachteten Kunst, wie für die große, unverkennbare Einheit, die in ihr waltet. Solange es an einem Künstlernamen für sie fehlt, bleibt ihr der schönste Titel: Paris.

Die besondere Eigenart der Pariser Buchmalerei wird erst am Vergleiche mit den englischen Arbeiten der Zeit klar werden, im Anschluß an die Untersuchung, wie weit etwa Pariser Kunst über den Kanal hinübergedrungen ist. Zuvor betrachten wir die Produktion der einzigen französischen Provinz, in der sich eine innige Fühlung mit Paris nachweisen läßt: der Champagne.

B. Die Champagne.

Von dem Stil des Breviariums am stärksten berührt ist das Bréviaire et Missel à l'usage de l'Eglise S. Etienne de Châlons-sur-Marne im Arsenal 595 (Taf. XIII). Schon die Schrift ist nahe verwandt, was als Beweis für die Gemeinsamkeit der Quellen für Schreiber und Maler hervorzuheben ist; sie ist etwas gedrungener, rundlicher, aber in den Grundformen der einzelnen Buchstaben, in Wort- und Zeilenabständen gleich. Ebenso sind die roten und blauen Initialen, die saubere Fleuronnée, die rot-blauen Leisten, die Bildinitialen und die Ranken in allen Stücken gleich. Die goldenen Füllsel in den Zwickeln der großen Initialen zeigen die unorganische Form, die wir zuerst im Priscian Burnay 275 fanden. Die KL des Kalenders sind mit dem Nekrologium von St. Germain verwandt. Wie bei Honoré ist auch hier das B in Flechtmotiven gezeichnet. Die vielen Initialbilder enthalten nichts ungewöhnliches; nur ist auffallend, daß die Verkündigung an Zacharias fol. 319 im Freien dargestellt ist, es scheint also eine Verwechslung mit der Joachimgeschichte vorzuliegen. Auf fol. 243v und 244r stehen Canonbild und Majestas Domini, beide in reichen architektonischen Rahmen. — Die enge Beziehung zu Honoré ist unmittelbar einleuchtend, ebenso klar ist es, daß seiner Kunst fremde Elemente beigesellt sind. Die Komposition der Initialbilder folgt dem Pariser Schema. In der Geburt z. B. werden wir leicht eine Verquickung der Londoner (Addit. 17341) und Pariser (lat. 1023) Fassung erkennen: die Haltung der Maria, vor allem ihres rechten Armes, und die Anbringung der Krippe ist wie in London (vgl. noch besonders den Kopf des Esels), die dichtere Zusammendrängung der Figuren und der vereinfachte Gewandstil wie in Paris gegeben. Dabei jedoch eine verschiedene Mache, ausdruckslose Zeichnung in den Gesichtern der Maria und mehr noch des Joseph und deutlicher Provinzialismus im negerhaften Profil des Kindes. Ein Vergleich der beiden Hauptbilder zeigt die Anlehnung an Honoré fast noch deutlicher. Kopfform, Ausdruck, Haltungen, Hände und vor allem die weich glänzende Modellierung sind ohne ihn nicht erklärbar; aber die Gesichter sind gleichmäßiger und kleinlicher geworden, die Stellung der überschlanken Figuren unbestimmt mit sichtlicher Verschleierung

der eigentlichen Standmotive, die bei Honoré stets klargelegt werden und die auch z. B. im Nürnberger Breviar bei aller Ähnlichkeit stärker durchzufühlen sind. Die Gewandmodellierung ist weicher, bei viel kleinlicheren, gehäuften Faltenmotiven. Mit diesen geht ein überzartes Farbenempfinden Hand in Hand, das mit Vorliebe Nuancen des gleichen Tones unmittelbar nebeneinandersetzt. Die Umrisse sind reicher gebrochen und verlieren die gliedernde Kraft. Dekoratives Gefühl ist um so mehr zu vermissen, je stärker es durch die komplizierten Rahmenkonstruktionen gefordert scheint. In diesen haben wir ein Motiv zu erkennen, das schwerlich von Paris übernommen sein kann. Wir kommen auf diese Frage in anderem Zusammenhange zurück (s. S. 218).

Es ist mir keine andere Hs. bekannt, die mit diesem Missale in Zusammenhang steht, oder nach Châlons gehört.[1]) Trotzdem kann kein Zweifel darüber bestehen, daß das Missale in Châlons entstanden ist. Denn es zeigt engste Beziehungen zu dortigen Glasfenstern und gravierten Grabplatten. Das erste Fenster des linken Seitenschiffs der Kathedrale enthält in der Mitte zwei Paar quadratischer Scheiben übereinander. Sie enthalten 1. die Madonna sitzend, rechts vor ihr kniet der Stifter mit einem Glasfenster in der Hand; 2. die Kreuzigung mit Maria und Johannes; 3. ein Jüngling breitet einen Mantel vor sich aus, rechts stehen zwei Männer; 4. ein bekleideter und ein halbnackter Jüngling sitzen einander gegenüber; über ihre Tätigkeit bin ich mir nicht klar geworden. In diesem Fenster (dem einzigen alten und nicht ergänzten der ganzen Reihe) ist nun der Stil Honorés durchaus herrschend und in erstaunlicher Reinheit den Bedingungen der Glasmalerei angepaßt. Das Gleiche gilt von einem Fenster an der linken Wand des linken Querschiffs, das zwei stehende Propheten darstellt. Ich bin mir wohl bewußt, daß Glasfenster keine unbedingte Grundlage für lokale Gruppierungen bilden, da sie anderswo hergestellt sein können; darum ist es doppelt wichtig, daß wir eine Bestätigung in den gravierten

[1]) Auf der Stadtbibliothek zu Châlons befinden sich aus unserer Epoche nur drei Hss.: No. 68 Postilla Joachim super Apokalypsin in italienischer Schrift mit 5 Seiten voll ganz roher Federzeichnungen. No. 163 lateinische Bibel, gute Schrift auf feinstem Pergament, im Stil der Bible Moralisée. No. 270 Roman de la Rose ca. 1320, in gewöhnlicher Ausstattung, mit italienisierenden Typen.

Grabplatten finden, die wegen ihrer einfachen Technik und der Transportschwierigkeiten doch sicher als an Ort und Stelle gearbeitet anzusehen sind. Vor allem, wenn sie in so großer Zahl vorhanden sind.[1]) Die meisten von ihnen befinden sich in der Kathedrale und in St. Alpin, dort in die Wand eingelassen, hier noch am alten Platz im Fußboden. Es ist hier vor allem der Stein, der im Mittelgang zunächst der Tür liegt: Sires Jehans de Dommartin et damme ..... sa femme.. Er trägt kein Datum, doch ist er einem anderen rechts im Chor sehr ähnlich, der 1280 datiert ist. Die Steine der Kathedrale: Mann und Frau und ein Priester mit Rest des Datums MCCIIII et VII im Chorumgang links, daneben Thierin de Machau, gestorben 1281, Mann und Frau ohne Inschrift im rechten Seitenschiffe sind aus den Aufnahmen der „Monuments historiques" 5764—5766 bekannt. Man vergleiche nur mit dem Missale die Haltung der schlanken Gestalten, den reinen Zug der Gesichtslinien, die Hände mit den ziemlich gleich langen, leicht geöffneten Fingern, die reichen fallenden Falten vor allem in ihrem Arrangement um das weitausgeschwungene Spielbein (ein Motiv, das an gleich behandelten Grabplatten in anderen Gegenden, etwa in Amiens oder in Flandern, nicht vorkommt). Die Architekturformen geben in dem stabartigen Charakter und in dem gleichen Duktus der Spitzbögen eine willkommene Bestätigung.

Wir sehen also, daß in Châlons die Pariser Kunst unmittelbar und ohne wesentliche Abwandlung aufgenommen wird. Nicht so gilt das für Metz und Verdun. Diese Städte sollen hier nur genannt sein, weil die wichtigsten ihrem Umkreis entstammenden Hss., das Metzer Pontificale des Reinhold von Bar (ca. 1315) im Besitz des Sir Thomas Brooke und das Bréviaire de Verdun, dessen erster Band in der Sammlung H. Yates Thompson in London, der zweite in Verdun sich befindet, immerhin so viele Elemente der Pariser Kunst enthalten, daß man ihre Erwähnung an dieser Stelle vermissen könnte. Genauer umgrenzt können die Ein-

[1]) Mr. R. Koechlin sagt mir, daß in der Umgebung von Châlons viele Grabplatten im gleichen Stilcharakter zu finden sind. — Sehr verwandt scheinen nach den Abgüssen in der Altertümersammlung zu Karlsruhe zwei Grabplatten von Geistlichen in Wittichau, Kreis Wolfach. Nur ist bezeichnender Weise (s. oben) die Fußpartie schwächer durchgeführt.

flüsse von Paris aber erst in anderem Zusammenhange werden (s. S. 219 ff.).

Hingegen ist Pariser Einfluß wesentlich wirksam in Reims, Laon und Soissons. Die reichen Bestände der dortigen Bibliotheken geben über die Entwicklung erwünschten Aufschluß. Zunächst begegnen wir auch hier der allgemeinen Herrschaft des Stils der Bible Moralisée. Während die Hss. 151 (Petri Lombardi Comment. mit ganz kleinen Initialen), 156 (desgl., die Initialen etwas größer), 191 (Pars Bibliae-, 194 (Propheten, ganz kleine Initialen mit besonders gutem Blau) der Reimser Bibliothek zu keiner besonderen Bemerkung Anlaß geben, zeigt die Hs. 53 in Laon, ein Folioband aus dem nahen Vauclerc, der die Texte von Esther, Tobias und Judith mit regellos eingeschobener Glosse enthält, bemerkenswerte koloristische Besonderheiten; in den Initialen auf fol. 15r und 35v tritt ein Rosa auf blauem Grunde auf, das wir in Paris nicht finden, das aber, wie wir noch sehen werden, diesen Gegenden eigentümlich ist. Wir finden es wieder in dem Aristoteles Reims 864; hier ist (auf fol. 1) sein Auftreten unmittelbar neben kräftigem Ziegelrot besonders auffallend; der Geschmack für sehr augenfällige weiße Innenzeichnung der Initialen ist zu beachten. Besonders interessant aber ist diese Hs., weil sie ähnlich wie die Evangiles de la Ste. Chapelle ein Nebeneinander des Bibel- und Psalterstiles zeigen. Ersterem begegnen wir auf fol. 1, 18, 19; die anderen Initialen aber stehen in Zeichnung und Kolorit (viel Grün) den Evangiles sehr nahe. Das Ornamentale ist in beiden Gruppen gleich: kurze, breit eingerollte Rankenenden, mit Blattknospen darin. — Braunrot auf rosa begegnet auf den wieder mit besonders reicher weißer Innenzeichnung versehenen Initialen einer lateinischen Bibel in Folio in der Stadtbibliothek zu Soissons Nr. 63 aus S. Jean-des-Vignes. Sie ist in zwei Kolonnen hellbrauner italienischer Schrift geschrieben, jedoch zeigen die gewohnten Initialdarstellungen nicht, wie der Katalog sagt, Mischung von italienischem und französischem Stil, sondern den rein französischen Stil der Bible Moralisée. Ihn finden wir auch im Genesis-I der lateinischen Bibel Soissons Nr. 74, ebenfalls aus S. Jean-des-Vignes, deren sehr saubere, mit Blattranken und zum Teil Tierleibern gefüllte Initialen wesentlich blau und rosa gefärbt sind. Bei gleicher Eigentümlich-

keit in den beiden Initialen und allgemeinen hellen Kolorit zeigt der Prologus fratris Eustachii de cosmographia Moysi Soissons Nr. 3 den Stil der Bible Moralisée eigentümlich verändert in eckiggebrochener Faltengebung, die fast an deutsche Miniaturen des 13. Jahrhunderts erinnert.

Teilt also zu Beginn der zweiten Jahrhunderthälfte die nördliche Champagne und was ihr zunächst liegt, den allgemein verbreiteten Stil der Bible Moralisée, so ist im weiteren Verlauf eine festere Anlehnung an Paris unverkennbar; deutlich spricht sie sich aus in den Kompositionen, in den Proportionen der Figuren, in der reinen Zeichnung der Gesichter und in dem wesentlich auf rot und sehr glänzendes blau beschränkten Farbengeschmack. Im besonderen ist es kaum möglich, die Einflüsse einzelner Gruppen der Pariser Kunst zu scheiden. An den Méliacen erinnert besonders das Liber Proverbiorum Reims 456 aus der Kapitelsbibliothek, Quart, zwei Kolonnen, rundliche Schrift, blaue und rote Initialen, hier und da Randleisten. Von den sechs kleinen Bildinitialen hat nur das P(arabole) auf fol. 2v. rechts Bedeutung. Auf blauquadriertem Grund sitzt links Salomo mit übergeschlagenem Bein und befehlend ausgestreckter Rechten; rechts sitzt ein Knabe mit naktem Oberkörper, der in beiden Händen ein Buch hält. Im Kolorit wiegt rot und mattrot vor, in Zeichnung, Typen, Haarbehandlung, den locker greifenden Händen, ist die Verwandtschaft mit dem Méliacen deutlich. Das Gleiche gilt von den medizinischen Schriften Reims 1003, ebenfalls aus der Kapitelsbibliothek. Die mit Bildern geschmückten Initialen stehen blau ouf rot oder rosa, oder braunrot auf blau und haben kräftige weiße Muster.

Geringwertigere oder mit fr. 1633 weniger eng verwandte Hss. sind das Graduale Laon 240, das mehr als durch die etwas karrikierten Figuren mit kleinen Augen und kleinem schiefem Mund durch koloristische Kuriosa interessiert, wenn z. B. das D mit der Anbetung der Könige auf fol. 22v ein brennendes Ziegelrot als Füllung zwischen mattroten Leisten zeigt, und der Psalter Laon Nr. 12. Der Kalender enthält u. a. die nativitas Remigii episcopi, translatio Sci. Martini, translatio Sci. Montani. Remigius und Montanus kehren auch in der Litanei wieder. Dieser Montanus ist gewiß der Einsiedler, der zwischen Marville und Montmédy lebte und dessen Reliquien im Benediktinerinnen-Kloster zu

Jouvigny (die drei Orte liegen nahe beieinander in der Nordspitze der Lorraine)verwahrt wurden. Die Initialen enthalten die gewöhnlichen Darstellungen nach dem Pariser Schema, Stil und Dekoration schließen sich den Reimser Hss. an.

Am ausgebildetsten tritt uns der Stil in den großen Foliohss. in Reims entgegen, der lateinischen Bibel Nr. 39 bis 42 aus der Kathedrale und dem Missale Nr. 230 aus S. Nicaise. Alles in ihnen ist groß gehalten, die schwarze Schrift, in der gegen die Pariser Buchschrift nur die Füße wesentlich verändert erscheinen (ganz kurze, fast horizontal gerichtete Haken), die roten und blauen Initialen mit Fleuronnée, die Bildinitialen an den Anfängen der Bücher bzw. liturgischen Abschnitte. Diese sind zeichnerisch und koloristisch ganz im Stil der Gegend; verhältnismäßig dünne Bänder mit sehr kräftiger weißer Innenzeichnung (das Muster in scharfen reinweißen Linien auf einem, seinen Formen im allgemeinen folgenden milchigen Grund), kurze große Spiralen oben und unten mit Blattknospen, in der Bibel zuweilen goldene, rote und grüne Eichenblätter und kurze Rankenausläufer, ebenfalls mit viel Weiß, quadratische Umrahmung, in den Zwickeln großmaschiges Netzmuster. Die Farben sind mattrot oder feuerrot und blau, und zwar springt die Verteilung entweder horizontal oder vertikal um, so daß die obere (oder linke) Hälfte den Buchstaben rot auf blau, die untere (oder rechte) blau auf rot zeigt. In Paris kommt das nicht vor. — Nun der Figurenstil. Die Grundlage des Méliacen ist kenntlich in den sehr schlanken, von möglichst ungebrochenen Senkrechten umrissenen Figuren, in den zarten, schwächlich agierenden, doch oft weit vom Körper abgestreckten Armen, der feinen Zeichnung der Gesichter mit den niedrigen senkrechten Nasen und verhältnismäßig hochgeöffneten Augen, der Anlage der Haare. Der Wechsel zwischen locker-unbestimmter und scharfliniger Abgrenzung zwischen Haar und Stirn kommt genau so vor wie in Paris. Auch die Gewandbehandlung erinnert an die dortige Kunst: bei ausdruckslosem Kontur (weiße Säume) große leere Flächen, in die die Modellierung in längeren und kürzeren Strichen von ungleicher Stärke eingetragen ist. Aber in allen Stücken ist der provinzielle Abstand gewahrt: die Gesichtslinien sind unsicher, ohne jede Energie, die Haare schematisch, mit dichten Parallelen ausgeführt und die Faltenlinien erwecken weder ein

bestimmtes Stoffgefühl, noch nehmen sie Rücksicht auf den Körper. Am selbständigsten sind die Hände, sehr lange, in den Gelenken gebrochene, bei voller Ausstreckung der Hand leicht eingebogene Finger. — Dieser unverkennbare Stil wird noch vertreten durch ein Missale aus Vauclerc in Laon 232 und durch den Psalter Addit. 17868. Das erstere steht an Reichtum der Dekoration, an Feinheit der Zeichnung und des Kolorits (viel Rosa und Grau) den eben besprochenen Hss. nicht nach; eigentümlich ist auch hier die Farbenverteilung auf den Initialen: das B fol. 30v und D fol. 40r zeigen Wechsel mit horizontaler, das R fol. 47v mit vertikaler Teilung und bei dem R fol. 23v steht gar der ganze Buchstabe rot auf blau und nur der untere Haken blau auf rot. — Von dem Londoner Psalter bildet Warner, Illum. mscrs. das Pfingstfest fol. 29r ab[1]) und bemerkt dazu: „The calendar is not decisive as to the locality of execution, and it was probably derived from a martyrology." Ich glaube, die Stilkritik kann hier tun, was die Liturgik nicht vermag und die Herkunft aus Reims mit Sicherheit behaupten. In allen Teilen der Dekoration und Zeichnung besteht Übereinstimmung (Taf. XIV). Allerdings bringt der Psalter auch etwas neues, ungewohntes hinzu: reiche Zeilenenden mit Knospen- oder Drachenmotiven und an jedem Zeilenfuß eine schräg von links nach rechts hinablaufende Leiste, die oben in einen Drachenleib, unten in eine kurze Ranke mit Blattknospe endet. Eine solche im Vergleich zum Teil etwas rückständige Dekorationsweise verrät wieder den provinziellen Ursprung.

Nur zögernd nenne ich hier den Psalter Oxford Bodl. Canon. Liturg. 105 (Madan 19259). Er teilt mit dem eben genannten Psalter die reiche Dekoration, goldene und blaue Zeilenenden, gold-blau-rote Schrägleisten an den unteren Seitenrändern (ohne Drachenenden), er teilt auch mit ihm und der Reimser Gruppe die in Zeichnung und Kolorit reiche Initialbehandlung (das große B fol. 7 besteht aus reichgeflochtener roter Ranke auf blauem Grund mit violetter Füllung und feinen weißen Mustern) und den vom Méliacen abgeleiteten Stil. Nur ist dieser reicher in den Bewegungsmotiven, plastischer in den Falten, in der Freiheit der Behandlung, den Adenès-Illustrationen Arsenal 3142 näher, jedoch ohne die an Honoré erinnernden Typen. Nun sagt

[1]) Die Geburt abg. in Reprod. from illum. mss. London, Brit. Mus., 1907, I, XX.

Madan: names and dialect point to Eastern France. Das stimmt aber nur für Saint Ernoul evesque (Metz) und etwa Saint Soupise (Bourges); dem stehen entgegen: Saint Aubin von Angers, Saint Lifard von Meun (Diöc. Orléans), Saint Sanson, Abt von Dol in der Bretagne (nicht mit Dôle im Dép. Jura zu verwechseln). Wie weit die Nennung von Saint Eaumont roi im Kalender und die Anrufung von S. Eadmunde in der Litanei in Ostfrankreich möglich ist, kann ich nicht entscheiden.

Wie in Paris, so schreitet auch hier im Osten der Stil zu lebhafterer Zeichnung und weicherer Modellierung fort. Das bezeugen in Reims die Summa des Raymund de Pennaforte aus S. Denis de Reims, Nr. 554, deren sieben kleine Initialbilder in Nasen, Augen und Händen dem Honoré sehr nahe stehen, dabei in Gewändern und Initialgliedern das für die Gegend charakteristische Rosa zeigen, und das Missale ad usum ecclesiae Beatae Mariae Remensis Nr. 217. Es ist schon nach 1297 entstanden; denn St. Louis steht im Kalender als ursprünglicher Eintrag. Alles ist kräftig, aber trocken: die volle Faltenbehandlung mit der streifigen weißen Aufhellung, die sehr bewegten Hände. In den Gesichtern verrät besonders der starke Schwung der Nase und des Backenumrisses den Einfluß Honorés. — Besonders gut wird diese Richtung vertreten durch das Speculum des Vincenz von Beauvais Buch XI—XIV in Laon Nr. 426, das aus der dortigen Kathedrale stammt. Die Initialbilder stellen zumeist landwirtschaftliche Beschäftigungen dar; die Modellierung ist kräftig, das Kolorit weich. In dem auch aus der Kathedrale stammenden Speculum Durandi Laon 393 ist die Zeichnung zwar flüchtig und roh, doch steht hier vor allem die Dekoration, wie der dicht mit fünfteiligen Blättern besetzte Zweig fol. 1 r dem Breviarium lat. 1023 näher als die der anderen Hss.; dabei auch hier das charakteristische Rosa.

Es ergibt sich also für Reims eine Werkstatt, die in steter Fühlung mit Paris den allgemeinen Wandlungen der dortigen Kunst folgt. Die zeichnerische Ausbildung ist viel geringer, für die Figuren kommt man daher über schematische Darstellung nicht hinaus und eine dekorative Anlage im großen wird nicht versucht. Dagegen herrscht ein ausgesprochener Farbensinn, der selbständig erfindet und selbstgefällig mit seinen Errungenschaften spielt.

C. England.

Es ist nicht meine Aufgabe, in diesem Abschnitt eine vollständige Darstellung der englischen Miniaturmalerei unseres Zeitraums zu geben. Ich beabsichtige in erster Linie, die Einflußsphäre der bisher betrachteten Pariser Kunst zu umgrenzen. Auf die Besonderheiten des englischen Stils kann ich nur so weit eingehen, als dies zur Präzisierung des Pariser Stils und zum Verständnis der weiteren Entwicklung notwendig ist. Im übrigen verweise ich auf die Ausführungen Haseloffs bei A. Michel p. 353—356.

Französischer Einfluß scheint vorzuliegen in der Hs. des British Museum Cotton Vitellius A. XIII Effigies regum Angliae usw. Die dünne Hs. in Quartformat besteht aus neu aufgezogenen und gebundenen Resten eines alten Bandes. Uns interessiert nur der erste Teil, der fol. 3r beginnt: Icy sũt les Roys de Engeltere del teñs seyt Edward' le confessur iesk' al tẽs le Roy Edward' fiz al Roy Henry le tyers. Er enthält bis fol. 6v acht Darstellungen der englischen Könige von Edward dem Heiligen bis Edward dem Ersten, teils in isolierten Figuren, teils in ganzen Szenen. Darunter einen kurzen Text mit abwechselnd goldenen und blauen Zeilen. Unter dem letzten Bild, auf dem rechts Edward der Erste thront, während links zwei Bischöfe und mehrere Geistliche mit drei kleinen Schreibermönchen zu ihren Füßen sitzen, fehlt die Unterschrift. Nur das goldene A(près . . . regna) ist da. Also ist die Hs. vor dem Tode Edwards 1307 geschrieben und ausgemalt. Die Schrift spricht, wie mir scheint, für Entstehung im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrhunderts. Vergleichen wir sie z. B. mit der des sog. Tenison-Psalters von 1284 (s. S. 75 und Taf. XVI), so müssen wir engste Verwandtschaft konstatieren, die am deutlichsten ist in den schon im Nürnberger Breviar betonten scharfwinkligen Kopfbildungen. Zugleich aber erkennen wir eine Abwandlung der einzelnen Buchstaben zu größerer Schlankheit und einförmigerem Kontur, wie wir sie in Paris als Symptom späterer Entstehung gefunden. Die Zeilenenden, die mit der Feder ausgeführt sind, zeigen noch Stil und Motive älterer englischer Psalterien. Auch Rahmen und Stil der Bilder muten noch primitiv an. Jene bestehen aus einem breiteren Streifen mit weißen Rosetten und einem

schmäleren Band mit Eckquadraten und einfachen Zickzackmotiven. Die Figuren respektieren den Rahmen nicht, sondern greifen willkürlich über.

Bis hierher ist alles völlig im englischen Geist: von den Miniaturen selbst gilt dies nicht durchweg. Sie setzen Anschluß an die Pariser Miniaturmalerei voraus, wie wir sie bisher kennen gelernt haben. Um sich davon zu überzeugen, vergleiche man die Tafel des Hl. Edward mit einem der Bilder im Méliacen. Nicht allein die Anordnung der Figuren, die bis an die Hüften hinter dem mit weißem Tuch bedeckten und mit allerlei Gerät besetzten Tisch sichtbar werden, stimmt zusammen, die Gestalten selbst sind einander gleich im Kostüm, dem engen Ärmelrock mit den wenigen, sehr stofflichen Falten, vor allem an der Gürtung, dem in einfachem Schwung um die Schultern liegenden Mantel mit dünnem, weißem Saum, den Kopftüchern der Frauen; die Proportionen sind dieselben, der bis weit unten freie Hals kehrt hier wieder, und die Zeichnung der Gesichter geschieht mit den gleichen Strichen: Brauenbogen und Nase, weit offene Augen mit kräftig punktartiger Pupille, leicht nach unten gebogener Mund mit kurzem Strich darunter, scharfer Seitenkontur von Haaransatz bis Kinn; das Haar in großen Wellen, die an den Schläfen weit ausbiegen und sich unten schneckenartig einrollen. Deutlich verwandt sind die Hände, die auf dem Tisch liegende Linke des Königs, die staunend erhobene der Königin, deren Rechte einen Pokal hält, genau wie die Königin im Méliacen fr. 1633 fol. 4r. Die Beziehungen sind so nahe, daß man annehmen möchte, der Maler der einen Hs. habe die andere gesehen. Über die Priorität des Parisers kann kein Zweifel sein: erstens können wir zwischen ihm und dem vor 1278 gemalten Nekrologium keinen fremden Einfluß für möglich halten, zweitens ist, wie wir alsbald sehen werden, die Zeichenweise der englischen Hs. von der dortigen Kunst wesentlich verschieden, endlich steht sie qualitativ so sehr unter der Pariser, daß diese als das nicht erreichte Vorbild angesehen werden muß.

Im Zusammenhang mit dieser Hs. gewinnt dann auch die an sich sehr rohe Genealogia Regum Angliae Royal 20 A II an Bedeutung: sie läßt ebenfalls noch den Stil von fr. 1633 durchschimmern und ist mit Sicherheit auf 1307 zu datieren; denn fol. 9v sehen wir das Bild Edwards I.

und fol. 10r einen jungen gekrönten Mann, dem ein Knabe eine Krone bringt. Die Unterschrift fehlt, oben aber steht:

Princeps Edwarde non tua lancea tarde
In Scotos mota. per te sit cambria nota.

Das klingt wie ein ermunternder Zuruf des alten kampflustigen Edward I., wie ein Motto, das er dem Sohne beim Ritterschlage vor dem letzten Auszug gegen die Schotten 1306 mitgab.

Die Königsregister stehen mit ihren französischen Reminiszenzen nicht gänzlich isoliert in der englischen Kunst da; es gibt zwei Hss., die ihre Stellung nach beiden Seiten hin erläutern können, indem sie gleicherweise von Paris und England aus beeinflußt scheinen. Es ist in erster Linie der Psalter der Königin Isabella, der Tochter Philipps des Schönen, die im Jahre 1308 mit dem jungen Edward II. von England vermählt wurde; er befindet sich in der Hof- und Staatsbibliothek zu München cod. gall. 16 (Phot. Teufel 134/35; 538/43). Daß er in England entstanden ist, daran kann kein Zweifel sein; schon die Schrift beweist es zur Genüge, in der die Minuskel von Vit. A. XIII in analoger Umwandlung erscheint, wie wir sie zwischen Ludwigspsalter und Londoner Evangelien fanden. Auch in der Dekoration herrscht ganz die englische schwerfällige Überfülle, sowohl in den reichverschlungenen großen Initialen, wie in dem Bandwerk mit seinen vielen Abzweigungen und den kleinlichen weißen Kreisen auf allen Gliedern. Aber die einzelnen Formen haben französische Knappheit angenommen, die kleineren Bandinitialen mit der gewohnten weißen Innenzeichnung, die knappen Einrollungen und — sehr deutlich — die blattartigen Erweiterungen, aus denen sich die Ranke entwickelt. Diese werden in England dem ganzen, stark naturalistischen Dekorationsempfinden gemäß kräftig ausgezackt, weichlappig gebildet, hier aber haben sie sich in zwei ganz gleichmäßig zueinander konvergierende, ungebrochene Linien einfügen müssen und nur die reine weiße Wellenlinie am äußeren Saum erinnert an ihre Blattnatur. Es kommt also zu dem knappen Gebilde, das seit dem Isabellapsalter bei Thompson (fol. 26) ein ständiger Bestandteil der Pariser Hss.-Dekoration wird. Ähnlich liegt das Verhältnis für die Figuren. Nicht nur die Art ihrer Anbringung in jedem Psalmeninitial

und auf den Horizontalranken und die Inhalte der Darstellung, in denen ein freies Überwuchern des historischen über das symbolische zutage tritt, sind unparisisch, charakteristisch englisch, auch in einzelnen Motiven und in der Typenbildung ist eine Übernahme aus der englischen Kunst zu bemerken. Hingegen muß man in dem Figurenideal, in dem Verhältnis von Zeichnung zu Modellierung, in der Schärfe der Linienführung und Trockenheit des Farbenauftrags eine gleiche Hinneigung zur Pariser Kunst erkennen, wie in den zwei oben besprochenen Hss. Durch diese absichtliche Anpassung an ein Fremdes, der fremden Frau zu Ehren, wird die geringe Qualität der Arbeit erklärlich; sonst würde es uns schwer fallen, in diesen Hss. Erzeugnisse einer speziell höfischen Werkstatt zu sehen. Dafür spricht aber noch eine zweite Hs., abermals ein Psalterium, Nr. 233 der Erzbischöflichen Bibliothek in Lambeth-Palace zu London. Die große bräunliche Schrift steht der des Isabellapsalters ganz nahe; vor allem die breiten, ein klein wenig konkaven Füße der m, n, r sind beiden Schriften gemeinsam. Ebenso zeigt der Psalter reiche Zeilenenden mit geometrischen, Tier- und Rankenmustern; oft begegnen wir da den drei Leoparden des englischen Wappens, bezeichnenderweise am häufigsten in der Nähe des D (omine exaudi) mit dem Bild des knieenden Königs. An jeder Seite zieht sich links ein breites Rankenband hinab, das unten horizontal fortgesetzt wird. Die Versinitialen sind hier in die Ranke hineingezogen; an den gewöhnlichen Psalmenanfängen stehen Initialen mit Füllung von Köpfen oder Blättern. Sonst ist alles wie im Münchner Psalter; und ebenso steht der Stil der großen Psalmeninitialen auf quadratischem Grundriß jener Hs. ganz nahe, vor allem die Augen- und Mundlinien; bei den Augen fehlt zum Teil schon das untere Lid, was, wie wir sehen werden, für spätere Entstehung spricht. Die Hände sind im allgemeinen weniger bewegt, doch kommen schlagende Übereinstimmungen vor, wie z. B. die ausgereckte Rechte Gottes im S und die im B der Münchner Hs. Sehr ähnlich ist die weiche streifige Modellierung, Haar- und Bartschnitt sind ganz gleich. — Also hier wie dort englische Schrift und Dekoration, französisch beeinflußter Figurenstil; dem entspricht es, wenn sich zu dem Leopardenwappen der Name Seint Ledewys roy et cf. in dem sonst ganz englischen Kalender gesellt. Es scheint

kein Zweifel, daß auch dieser Psalter für die Königin geschrieben ist. — Nach den Abbildungen in H. Y. Thompsons A lecture on some English illuminated mscrs., London 1902 pl. V u. VI scheint auch der „de la Twyere-Psalter" bei Thompson in diese Gruppe zu gehören, nach Schrift, Ornamentik, Gesichts- und Gewandbildung.

Dieses für die königliche Familie arbeitende, französisch beeinflußte Atelier[1]) sticht merkwürdig ab gegen die große Klosterkunst dieser Tage. Nichts ist geeigneter als diese Tatsache, uns über die grundlegenden Verschiedenheiten aufzuklären, die zwischen der Entwicklung in England und in Paris bestehen, und die, wie wir im folgenden Kapitel sehen sollen, England zu einem Gegenpol von Paris werden ließ.

Das Verhältnis unserer Psalter zu jener Kunst wird an einem Vergleiche der Madonna im B des Münchner Psalters mit der Madonna des berühmten Psalters Arundel 83 II (Taf. XV)[2]) deutlich. Der unbedingte Zusammenhang des Motivs kann nicht geleugnet werden. Die Priorität kommt dabei dem Arundel-Psalter zu. Die Blätter, in deren Reihe die Madonna steht, bilden nur die Reste eines Prachtpsalteriums und sind heute mit einem anderen Psalter (Arundel 83 I [fol. 1—116]) zusammengebunden, der am gleichen Ort entstanden sein muß. Die beiden Kalender stimmen völlig überein; die Schrift des zweiten Teiles ist etwas ungleichmäßiger als die des ersten, doch ist sie ihr in den besten Partien ganz gleich. Im Stil der Miniaturen aber sind beide Psalterien wohl zu unterscheiden. Zwar ist die Einheit der Schule klar, doch ist die Ausführung im ersten Teil viel flüchtiger, oder richtiger gesagt, routinierter. Er ist ohne Zweifel später. Für ihn hat nun Warner, der in den Illum. mscrs. die große Kreuzigung des zweiten Teiles abbildet, wahrscheinlich gemacht, daß er für den 1308 gestorbenen Sir W. Howard geschrieben wurde. Ein anderer Umstand kann ebenfalls in einer Ansetzung vor 1308 bestärken: Der gleiche Stil nämlich ist zu erkennen in den Miniaturen der

[1]) Daß die englische Hofkunst während des ganzen 13. Jahrhunderts unter französischem Einfluß stand, wissen wir durch J. v. Schlossers Zusammenstellung der diesbezüglichen Daten im Jahrb. der Kunsts. des ah. Kaiserhauses XVI, Wien 1895, S. 170 ff.

[2]) Andere Abb. aus dem Psalter in Palaeogr. Soc. I, 99, 100, bei E. M. Thompson, Illum. mscrs. pl. 17 und in der Festschrift für A. Schwarsow, Leipzig 1907, S. 69.

Sammlung englischer Gesetze Cotton Claudius DII, mit Ausnahme der Darstellungen der Könige Stephanus (fol. 69r) und Johann (fol. 113r). Die Gesetze, an deren Anfängen die Bilder der Könige stehen, geben zwar keine Zeitbestimmung, da sie nur von Ine bis Johann ohne Land gehen. Dagegen läßt sich eine solche daraus gewinnen, daß fol. 129 die Bestätigung der Charten Heinrichs III. durch Edward I. vom 4. Mai 1300 deutlich später nachgetragen, bis dahin jedoch alles in einem Zuge ausgeführt ist. Die Entstehung der Hs. ist demnach vor 1300 anzunehmen. War nun damals das Atelier von Arundel 83 I schon tätig, so kann der zweite Teil noch früher entstanden sein. Jedenfalls kommt der Schenkungseintrag von 1339 nicht in Betracht für die Datierung der Hs. Schon ein Vergleich der Bilder von Ar. 83 II mit dem Tenisonpsalter zwingt zu viel früherer Ansetzung.

Der völlig indigen-englische Charakter seiner Kunst ist deutlich am Vergleich mit dem Peterborough-Psalter in Brüssel 9961—2[1]), der zugleich mit dem Psalter in S. Paul in Kärnten,[2]) zu dem die Fragmente der ehemaligen Sammlung Weigel Nr. 28 gehören,[3]) ein prachtvolles Erzeugnis ostenglischer Klosterkunst im letzten Drittel des 13. Jahrhunderts darstellt. Die Ähnlichkeit beider Hss. besteht nicht allein in dem bilderbuchartigen Charakter und in der Einordnung der Szenen in architektonische Rahmen; in allen Teilen der Darstellung tritt sie zutage. Freilich im Sinne eines gewaltigen Fortschritts auf Seiten des Arundel-Psalters. In der Peterborough-Gruppe ist alles unausgeglichen: bald sind die Figuren eng zusammengedrängt, schieben sich unklar hintereinander ohne konsequente Körperrechnung, ohne jede weder realistisch noch idealistisch konsequente Proportionierung (wie ist der Christus am Kreuz [Weigel, fol. 8r,] zusammengeschrumpft und eingeengt), bald bleiben große Stücke der Fläche ungefüllt. Oft treten die Figuren willkürlich über die Rahmen hinaus oder werden von ihnen überschnitten. Es ist ein heftiger Konflikt zwischen einem Verlangen nach klarer Absonderung der einzelnen Szenen,

[1]) Vollständig publiziert im Musée des Enluminures, Haarlem, Kleinmann 1906 mit Text des Père v. d. Gheyn.

[2]) Besprochen mit mehreren Abb. durch R. Eisler in Wickhoff, Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Hss. III, Kärnten, Leipzig 1907.

[3]) Vgl. dazu meinen Beitrag zur Festschrift August Schmarsow, Anm. 10.

das sich aus der von James[1]) nachgewiesenen Anlehnung an monumentale Malereien (Fresken an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale von Peterborough) erklärt, und einer naiven Erzählerlust, die an das stillose Gebahren der deutschen Miniaturisten der Zeit gemahnt. Da ist das Verdienst des Arundel-Meisters denn ein ganz gewaltiges. Er wächst unmittelbar aus dem eben betrachteten Atelier heraus, wie eine Vergleichung aller Details beweist, der formalen sowohl wie der ikonographischen, aber seine Leistungen muten an wie eine Verklärung des Stils. Er schafft Luft, freien Raum über den Köpfen und um die Leiber; er verhilft jedem Einzelnen zu seinem Recht, vermahnt ihn aber zugleich zur Ruhe; die Drastik der Bewegungen mildert er zu einer verhaltenen Geberdensprache und der erregte Vorgang wird zur feierlichen Zeremonie; vgl. etwa die Darstellungen der Gefangennahme, Kreuzabnahme und Grablegung. Daraus folgt der Zwang zu größerer Naturtreue im einzelnen, und tatsächlich tritt hier für die Freude an der ausdrucksvollen Bewegung das Vergnügen an fein nuancierten Haltungen ein, an leichtgeneigten Köpfen, gebeugten Leibern, leise gehobenen oder schlaff niederhängenden Händen mit gesuchter Differenzierung der Fingerhaltung. Mit alledem sind zwei Vorzüge gegenüber der Peterborough-Gruppe verbürgt: streng in den Rahmen eingegliederte Komposition und meisterhafte Zeichnung. Für jene liegen glänzende Beispiele vor in den je sechs Darstellungen von Geburt bis Kreuztragung auf fol. 124r bis 125v und auf den ganzseitigen Bildern der Himmelfahrt und des Pfingstfestes, fol. 133v und 134r. Da sind als Rahmen Vierpässe von sehr stark gebrochenen Umrissen gewählt und die Figuren mit weiser Berechnung in sie eingeordnet. Die Zeichnung ist vollends bedeutend. An Stelle der breiten Umrisse, der kräftigen Falten, der eckigen Glieder im Peterborough-Psalter hier ein Strich von großer Schärfe und Schmiegsamkeit, eine weiche Modellierung in Licht und Schatten, die sich gegenseitig in ihrer Wirkung steigern. Das Kolorit ist zart: rosa, graublau, lila, grün. Von gleicher Feinheit, ja Zierlichkeit ist das Beiwerk, die Rahmenprofile, das sehr verschieden ausgebildete Netzwerk der Gründe, die Architekturen, sowohl in den Bildern wie an den Rahmen, vor allem bei der Madonna und der großen Kreuzigung.

[1]) Cambridge Antiquarian Society's Communication IX, S. 178—194.

Über den Dekorationsgeschmack, der mit dieser Stilrichtung verbunden war, gibt uns der sog. Tenison-Psalter Addit. 24686 (Taf. XVI) Aufschluß.[1]) Der erste Teil, fol. 11—18, der im Jahre 1284 entstand, zeigt in dem David des B, sowie in den kleinen Gestalten von David und Goliath in den unteren Rahmenecken, durchaus Stil und Technik von Arundel 83 II, in Figurenzeichnung und Modellierung sowohl, als in der Behandlung ornamentaler Dinge wie der Friese an der Thronstufe, wenn auch eine kräftigere Bewegtheit in Stellung und Falten nicht zu verkennen ist. Die Seitenumrahmung von Psalm 1 ist nun sehr merkwürdig: die Grundlage bilden nicht pflanzliche Motive, nicht Rankenwerk, sondern streng ornamentale Gebilde: Streifen mit langgezogenem Rautenmuster auf Gold zwischen farbigen Säumen, geometrische Eckglieder, die aus rautenförmiger Verkreuzung dieser Säume entstehen und mit reichem Hakenkreuzmuster gefüllt sind; schildartige Kreise sind in der Mitte auf diese Streifen aufgelegt mit wechselnden Schlingmustern darin. Das B selbst besteht aus dünnem Stabwerk mit allerlei Verkreuzungen. Nur an den Enden, wo das Initial mit dem Seitenrahmen Verbindung sucht, wächst je eine großeingerollte Ranke heraus mit großen, kräftig gezackten Fünfblättern. Der Unterschied von der Pariser Kunst ist bedeutend. Der englische Charakter der Gesamtanlage ist unverkennbar beim Vergleich mit englischen Hss. des 10. und 11. Jahrhunderts, wie dem Benedictionale von S. Aethelwood, dem Psalter Arundel 60 u. a.

Und sehen wir den großen Psalter des Robert Ormesby in Oxford Douce 366,[2]) das prachtvolle Bei-

[1]) Die Geschichte und Zusammensetzung des Psalters bei Warner, Illum. mscrs. — Dazu möchte ich nur bemerken, daß die nachträgliche Einfügung der Blätter fol. 1—4 wohl nicht wie W. annimmt, in England geschehen ist, sondern wahrscheinlich in den Jahren 1297 bis 1299, als die Besitzerin Elisabeth, Tochter Edwards I., als Gemahlin des Grafen Johann in Holland weilte. Denn die je 4 Heiligen fol. 2r u. v und 3r (u. a. Aldegundis!) sind nicht „by a good English artist soon after 1300", sondern in einem Stil, den wir in Süd-Belgien nachweisen werden (s. S. 179), die kleinen Passionsszenen fol. 3v und 4 sind nicht „cut from a very minute English ms. of the 13th c.", sondern gehören in eine Gruppe, die sich im Artois lokalisieren läßt (s. S. 128). — Abb. in Palaeogr. Society I, 196 und bei H. M. Thompson a. a. O. pl. 12.

[2]) Über seine allmähliche Entstehung im letzten Jahrzehnt des 13. Jahrh. gibt Nicholson im 3. Band des Summary Catalogue p. XXII wichtigen Aufschluß. Für die figürlichen Teile kommen jedoch wohl nur drei Hände in Betracht: 1. das ganzseitige B und das D auf fol. 38r, 2. die übrigen Psalter-

spiel üppiger Dekorationslust, so werden wir finden, daß bei starkem Gegensatz der Elemente die Anlage der Seitendekoration wesentlich verwandt ist. Auch hier strebt der Künstler nach einer geschlossenen Seitenumrahmung; auch hier läßt er dafür nicht eine naturgemäße Entwicklung der Ranken maßgebend sein, sondern macht zum Träger der Gestaltung den regelmäßig ausgezackten Bandstreifen, auf den er die Ranken und völlig ornamentalen Rankenverknotungen auflegt. Mag das naturalistische Gefühl dann in Blatt- und Blütenformen noch so ungebändigt hervorbrechen, maßgebend für die Gesamtanlage war es nicht. Darum hat auch die Einordnung der Tiere und Menschengestalten etwas Gewaltsames: sie können sich nicht frei entwickeln und stören doch mit ihrem lebhaften Gebahren die Ruhe des Ornaments. Vor solchen Konflikten blieb der sichere Dekorationsgeschmack in Paris stets bewahrt.

In einem bestimmten Augenblick scheint man sich in England dessen bewußt geworden zu sein. Denn es gibt zwei Hss. des frühen 14. Jahrhunderts, die im Dekorativen engsten Anschluß an Paris aufweisen. Das eine ist der berühmte „Queen Marys Psalter" im British Museum. Zum Verständnis seines Bildstiles müssen wir zunächst die Entwicklung von Arundel 83 II aus weiter verfolgen.

Die Hand, die den ersten Teil des Psalters geschmückt, kann sich, wie wir sahen, an Feinheit der Arbeit mit dem Meister des zweiten Teils nicht messen; ja in manchen Dingen steht sie der Peterborough-Gruppe näher, so vor allem im Gewandstil. Dieser zeigt wieder die wenigen bauschigen Falten, das unrealistisch empfundene Aufliegen der kleinen Mantelränder auf den Schultern, die konventionellen Säume mit weißer Linie und Punktreihe. Dazu ein schwereres Kolorit, in dem rot und blau vorwiegt. Dennoch besteht ein nicht zu übersehender Unterschied in der Mache, und dieser ist nur aus dem Dazwischentreten des oben geschilderten Stils von Arundel 83 II zu erklären: der Strich in den Gesichtern und Händen ist von einer flüchtigen, ja springenden Leichtigkeit, die nur im Atelier des großen

---

bilder, 3. das kleine B fol. 10r und die Deckung der Textworte auf fol. 9v durch die Bischofs- und Mönchsfigur. — Eine Reproduktion des Dixit dominus domino meo bei A. Michel II, pl. IV.

Zeichenmeisters erlernt sein kann. Verwendet ist sie jedoch ganz anders als bei ihm; denn wo dort sorgsamster Zug und erschöpfende Darstellung jeder Form, ist hier Flüchtigkeit und allgemeine Andeutung. Lehrreich ist die Augendarstellung: statt der gleichmäßigen Mandelform mit dem horizontalen Unterlid, dem je nach der Stimmung in höherem oder niederem Bogen darüber gezogenen oberen Lid und der scharf in die Ecke, ganz ausnahmsweise nur hart an den oberen Rand gedrängten Pupille — hier nur ein oberer Lidstrich und ein Pupillenpunkt daran ohne jede Regelmäßigkeit; vom Unterlid keine Andeutung. Ebenso die Nasen und Münder, in den allgemeinen Formen wohl dem Vorbilde entlehnt, doch weder in ihrer Zueinanderordnung, noch in der Intensität des Strichs von der gleichen Exaktheit; für das Haar muß oft flüchtigste Andeutung genügen. Die Akte (Christus am Kreuz fol. 13r, 116v) sind in flüssigem Strich mit reichen Schwellungen gezeichnet.

Der historischen Bedeutung des eben gekennzeichneten Verfahrens werden wir gewiß, wenn wir das Hauptwerk der englischen Illuminierkunst vom Anfang des 14. Jahrhunderts betrachten, den schon erwähnten Queen Marys Psalter Royal 2 B VII.[1]) (Taf. XVII.) Denn in ihm ist, was in der zuletzt besprochenen Hs. nur willkürliches Spiel, Flüchtigkeit, bestenfalls geniale Improvisation erscheinen mag, zur bewußten Meisterschaft gereift, zum Stil. Daß der Künstler, der diesen Psalter wahrscheinlich für den 1322 enthaupteten Thomas Earl of Lancaster geschmückt (Warner, Illum. mscrs. mit Abb. von fol. 20r und 150v), ein Schüler des Malers von Arundel 83 I ist, scheint außer Zweifel. Aber er tut einen großen Schritt über den Lehrer hinaus. Das wichtigste ist, daß er die Methode ‚die jener nur für die Gesichter und nakten Teile anwendet, auf alle Stücke der Darstellung überträgt. Während die Gesichtsformen in noch viel flüchtigeren, haarfeinen Strichen angedeutet sind, werden nun auch die Gewänder und alle Gegenstände in zartesten Linien angelegt, der Kontur wird intermittierend und die leichtaufgetragene, leuchtend helle Farbe gibt die Modellierung im

[1]) Je zwei Seiten reproduziert bei Warner, Illuminated manuscripts und E. M. Thompson, English illuminated manuscripts London 1895, pl. 14, 15; eine Seite in der Palaeographical Society I, 147.

Sinne eines Aquarells. Reine Aquarelltechnik herrscht ja in den rosa, grün, lila und gelb lavierten Federzeichnungen der alttestamentlichen Geschichten fol. 1—66, wie in den flüchtigen Darstellungen auf den unteren Rändern der Psalterseiten: Drolerien, Profangestalten, dann Marien- und Heiligenlegenden. Doch auch in den großen Deckfarbenbildern, die noch an den traditionellen Tönen blau und ziegelrot festhalten, daneben jedoch eine reiche Skala von Halbtönen: himbeerrot, rosa, hellgrün, braungelb mit olivgrünen Schatten bringen, ist der Auftrag ganz leicht, die Schattierung weich verwischt. Bei dieser durchgehends freien Behandlung muß auch die Komposition an Reichtum und Leichtigkeit gewinnen. Zwar wäre es falsch, von einer Veränderung des Bildsinnes zu reden; neue Faktoren werden in die Komposition nicht eingeführt, neue Kompositionsideale nirgends aufgestellt. Ja fast scheint es, als ob lang Überwundenes wieder auftauche, wenn wir z. B. die kleinen würfelnden Kriegsknechte unter dem Kreuz sehen, die allen Ansprüchen an einheitlichen Maßstab Hohn sprechen. Aber was in der flächigen Gebundenheit des Stils erreicht werden kann an Natürlichkeit der Wirkung, das ist hier erreicht in der freien Zusammenschiebung der entmaterialisierten Gestalten.

Wir haben oben erwähnt, wie sehr die Dekoration des Psalters von englischer Weise abweicht, so daß wir hier einen Einfluß von Paris her voraussetzen müssen. In der Tat scheint die Beschränkung auf die kleinen Initialen an den Psalmenanfängen von Paris rezipiert zu sein; in dem ganz einfachen Bandcharakter, dem sehr gleichmäßigen Zug ihres Umrisses und der überaus sorgfältigen weißen Innenzeichnung könnten sie unmittelbar aus einer Pariser Hs. entnommen sein. Am nächsten stehen da die schlichten, sehr sicheren Bildungen in der „Bible de Charles V" im Arsenal. Mit ihr haben auch die kurzen Rankenausläufer Ähnlichkeit in dem einfachen, doch festen Zug ihrer Schwingung.

Deutlicher noch ist die Anlehnung an Paris in einer zweiten englischen Hs., die auch um ihrer stilistischen Eigentümlichkeiten willen von Interesse ist, bisher aber wohl noch nirgends Erwähnung gefunden hat. Es ist der Gratian lat. 3893 (Taf. XVIII, XIX). Über Zeit und Ort der Entstehung gibt ein ausführlicher Vermerk auf fol. 387 r Auskunft, der jedoch leider an einer entscheidenden Stelle nicht mehr entziffert

werden kann.[1]) Er lautet: Anno domini millesimo trecentesimo quarto decimo, mense augusti, sexto die, videlicet die Martis, post festum beati Petri ad vincula, completa fuerunt ista, videlicet de rubeo scripta, in quo anno supradicto multa in mundo facta sunt mirabilia. — Explicit liber decretorum correctus in textu et apparatu cum paleis historiis et quotis debitis locis de manu Thomae de Wymondusbold anglici scriptus. Est liber iste domini . . . . . quem deus custodiat. — Die Lücke nun enthält drei auf eine Rasur geschriebene und dadurch unleserlich gewordene Worte, aus denen etwa: a. . reg. . . archid. Cantuarensis heraus zu lesen ist. Der eigentümliche Ortsname Wymondusbold (ganz sichere Lesung) bezeichnet wohl sicher Wymeswould in der Grafschaft Leicester.[1]) Die Entstehung der Hs. in England ist jedenfalls ebenso zweifellos wie das Datum 1314.

Es liegt nun hier ein eigentümliches Entstehungsververhältnis vor, das uns einen lehrreichen Blick tun läßt in die Arbeitsweise der Schreiber und auf die Art, wie Anregungen von einem Kunstgebiet in das andere übertragen wurden. Als der englische Mönch (?) ein neues Exemplar des Decretum Gratiani herstellen wollte, war er, wie es scheint, auf eine der unendlich vielen italienischen oder provençalischen Hss. angewiesen, die noch heute unsere Bibliotheken füllen als aus Kapitel- und Klosterbibliotheken überkommenes Gut. Er übernahm von diesem Original die Einteilung des Textes in zwei Kolonnen und die Glosse, die sich klammerförmig darumlegt. Er übernahm aber ferner die Disposition des Schmuckes, d. h. er ließ am Anfang jeder Causa eine quadratische Lücke für eine Miniatur und darunter ein rechteckiges Feld für eine kunstvolle Anordnung der ersten Worte. Da veränderte er höchstens das Vorbild, das das „Humanum genus" bzw. das „Quidam" in großen gemalten Lettern auf einem von Ornamentstreifen gegliederten Feld neben dem Initial zeigen mochte, indem er die Worte selbst schrieb, aber je eine Zeile Raum zwischen ihnen ließ zur Anbringung eines analogen Streifens.

---

[1]) Auch Mr. R. Koechlin, der so freundlich war, meine Lesung nachzuprüfen, hat die Lücke nicht zu interpolieren vermocht.

[2]) Frdl. Mitteilung des Mr. Sidney C. Cockerell. Außerdem könnte unter Wymondusbold auch Wimboldsby in Chester zu verstehen sein, nicht jedoch die Benediktinerabtei Wymondham bei Norwich.

Soweit ist der Vorgang durchaus einfach, wenn auch die unbedingte Herrschaft eines einmal gegebenen Dispositionstypus über etwaige lokale Gewohnheiten beachtenswert ist. Nun aber kommt das wichtigere: der Kopist ließ sich vom Schriftstil seines Vorbildes beeinflussen. Das scheint bei einer genauen Prüfung der eigentümlichen Schrift unseres Gratian ganz offenkundig. Sie zeigt eine Vermischung nordischer mit italienischer (bzw. provençalischer) Gewohnheit. Die starken Rundungen aller Formen machen einen völlig italienischen Eindruck. Gewiß kommt auch im Norden die Neigung zur Abrundung vor, aber in diesem durchgängigen Gebrauch, der Anwendung auf Kopf- und Fußteile aller Lettern, der s, l und r so gut wie der m, n und u begegnet sie dort nicht. Vor allen Dingen aber kennt man da die untere Verbindung der m- und n-Stege nicht, die hier fast bis zur Ununterscheidbarkeit von n und u durchgeführt ist. Auf der anderen Seite aber bewahrt sich der Schreiber seine nordische Gewöhnung, die z. B. in dem ständigen Umbiegen des langen s, in dem horizontalen, nicht schrägen Verlauf der Mittellinie des a, den schlanken Öffnungen der d und o festgewurzelt erscheint.

Die Bereitwilligkeit zur Aufnahme fremden Einflusses zeigt sich nun auch in der weiteren Verteilung und Ausführung des Schmucks. Mag jene noch aus dem vorausgesetzten Original übernommen sein (ich verweise hier beispielsweise auf den südfranzösischen Gratian, Berlin kgl. Bibl. lat. fol. 4), so ist jene ohne einen Einfluß von Paris nicht denkbar. Das beweisen zuvörderst die Initialen der Causen. Sähen wir das H(umanum genus) fol. 1r allein, wir würden an seiner Entstehung in Paris nicht einen Augenblick zweifeln. Die Füllung mit einer mehrfach verzweigten Ranke, an deren Enden große, fünfgeteilte, in jedem Teil noch einmal eingekerbte Blätter sitzen, während sie zuletzt in einen langgezogenen Drachenleib ausläuft, dessen Kopf an spiralig rückwärtsgebogenem Halse sitzt, ist ja ganz genau Initialen nachgebildet, wie wir sie in den Gedichtsammlungen vom Ende des Jahrhunderts fanden (vgl. besonders Arsenal 3142 fol. 229r s. S. 55f.); das Q auf fol. 142, in dem nur eine Ranke mit zwei großen Blättern steht, beweist die getreue Übernahme jedes Details in Zeichnung und in dem Auftreten breiter Lichter (daß auch mit gleichzeitigen Pariser Hss. vollste Übereinstimmung besteht, zeigen die im 3. Kapitel zu besprechenden Stücke).

Abweichend von Paris ist nur die etwas grellere Aufzeichnung der kleinen weißen Ranken auf den Rahmenzwickeln und die erwähnten, neben die Initialen gesetzten horizontalen Trennungsstreifen der ersten Textworte. In ihnen liegt eine Anwendung der Zeilenenden vor, die in Paris um diese Zeit längst aus der Mode waren, während man sie in England mit der alten Vorliebe pflegte. Die Ranken, die sich in alle Textzwischenräume legen, sind gewiß viel nüchterner ausgebildet als in Paris, aber sowohl die kleinen Blättchen, die hier und da an den Ranken ansitzen, wie die selten auftretenden figürlichen Rankenenden sind von Paris übernommen: vgl. Evangiles in London und Honorés Breviar lat. 1023. — Endlich muß Paris als einzige Quelle für die Rahmenbildung angesehen werden: rote bzw. blaue Streifen mit weißen, mehrfach variierten Wellornamenten, goldene Randleiste mit einspringenden Ecken, das ist eine Rahmenform, die unbedingtes Eigentum von Paris zu sein scheint.

In den Darstellungen, die sich im wesentlichen an das Schema der Gratiane anschließen, ist zweierlei Stil zu unterscheiden. Die Miniaturen von fol. 122r und fol. 142r zeigen eine etwas derbe Art: das Körpergefühl ist mangelhaft in den Proportionen der sitzenden, in dem übertriebenen, doch steifen Schwung der stehenden Gestalten; die Gewänder verhüllen alle Form und sind plump modelliert, die Hände sind wenig ausdrucksvoll in Haltung und Formen, die Köpfe sitzen steif auf dem breiten Hals. In ihnen fällt vor allem die breite Nase, sowie der weite Abstand der kleinen Augen auf, der formlose Mund, die roten Flecken auf den Backen. Dabei ist die Färbung hell: rosa, hellbraun, grau und grün. Diesen Stil finden wir mit geringer Veränderung in einer anderen englischen Hs. wieder, dem Breviarium von Norwich im Brit. Mus. Stowe 12, das nach der Chronik auf fol. 155—157 nach der Enthauptung des Thomas von Lancaster im März 1322 und vor dem Tode des John Salomon, Bischof von Norwich 1325 geschrieben ist (Warner, Illum. mscrs. mit Abb. von fol. 225). Der schwere Wurf der Gewänder mit den breiten Lichtern darauf, die punktierten Säume, die Schattierung um die Augen und die Wangenflecken, Mund und Hände in den Initialbildern sind den eben besprochenen Miniaturen sehr ähnlich. Abweichend sind nur die in bewegterem Umriß gezeichneten Nasen und das

Kolorit: es ist nicht so hell, benutzt wesentlich violett, oliv und braungelb, hat also mit dem Gratian doch die Vermeidung von blau und rot gemein. — Ganz anders ist die Dekoration, wodurch die des Gratian um so mehr als fremdes Gut erscheint. Sie folgt durchaus der schweren Art von Arundel 83 I, und vom zweiten Teil des Tenison-Psalters. Auch die Schrift zeigt gegenüber dem Arundel-Psalter nur geringe Abweichungen.

Die übrigen Miniaturen der Pariser Hs. sind von ganz anderer Art, scharf und knapp in der Zeichnung, glänzend in der Lichtmodellierung, bestimmt, wenn auch durchaus nicht korrekt in den Körperformen. Die Figuren sind verhältnismäßig klein, zierlich in allen Gliedern, elegant, fast preziös in jeder Bewegung. Bezeichnend ist bei sitzenden Figuren die leichte Abspreizung des einen Beines und die folgerichtige Anordnung der Falten darüber, bei stehenden oder schreitenden die in einfach vertikalen Bahnen niederfallenden Gewänder mit sehr regelmäßiger Saumwelle unten. In den Gesichtern liegt ein Zusammenhang mit der ersten Hand im Zuge des Brauen- Nasen-Strichs und in dem Wangenfleck mit kleinem Kreisbogen darunter. Der Bau der Köpfe und die Art der Zeichnung ist grundverschieden; auch hier alles zierlich und scharf; es ist ein Strich, der an die klassischen Anfänge der Pariser Zeichenkunst in unserer Epoche erinnert (Nekrologium von S. Germain), und der ganz von der englischen mehr charakterisierenden Weise abweicht. Dagegen knüpft der Gewandstil an Arundel 83 II an; die eben gekennzeichneten Säume kommen schon dort vor und in den Falten finden wir die gleiche Verbindung von weichem Fallen und Einsinken mit sehr bestimmtem Umreißen der sich dabei ergebenden Form.

Wenn also in der ersten Hand ein vergröberter Nachklang des Peterborough-Psalters vorliegt, ist hier ein Anschluß an die klare und sichere Kunst von Arundel 83 II zu konstatieren mit weitgehender Anlehnung an Paris.

Mit diesem Gratian gehören mehrere Hss. eng zusammen. Sie alle könnte man leicht für Erzeugnisse der Pariser Kunst ansehen; ich selbst habe mich erst spät entschlossen, sie an dieser Stelle anzuführen. Aber die Aussage des Gratian ist zwingend. Zudem werden wir seinerzeit sehen, wie wenig Raum in der Pariser Kunst des zweiten Jahrzehnts des

14. Jahrhunderts für solche Schöpfungen ist und wie die Grenzen zwischen Paris und England da verfließen.

Zunächst ein zweites Rechtsbuch, ebenfalls aus dem Jahre 1314, die Summa super titulis decretalium des Henricus de Segusio[1]) Brüssel 7452, ein sehr großer und starker Folioband, der auf fol. 341 v den Eintrag enthält: Explicit anno MCCCXIIII. Merkwürdigerweise teilt die sehr graue und flüchtige Schrift alle Eigenarten, die wir an der des Gratian hervorgehoben haben; ja sie übertreibt die Bindung der Füße so weit, daß eine Unterscheidung der Buchstaben ganz aufhört. So wird beispielsweise einmal das Ende von „principium" auf fol. 1 r zum vollkommenen Kettenornament. — Daneben sehen wir die gleichen dünnen Ranken mit roten und hellblauen Dreiblättern. Der Figurenstil stimmt mit den zuletzt betrachteten Miniaturen völlig überein. Ein gutes Vergleichsobjekt haben wir in dem Christus, der in dem A(lpha et o) fol. 1 r genau so thront wie dort zwischen Kaiser und Papst. Stellung der Beine und Falten darüber entsprechen sich völlig. Zu demselben Resultat führt eine Vergleichung der beiden Arbores generationis, wonach die drei kleinen Darstellungen, die sich noch in dem Bande finden, wenig mehr in Betracht kommen.

Ein zweites Exemplar des gleichen Werkes entstammt diesem Kreis, die Summa de titulis decretalium, auctore Henrico de Bartholomaeis, Hostiense cardinali in der Bibliothèque de Ste. Geneviève 329. Die Hs. endet auf fol. 356 v: Anno dñi millĩmo ducentesimo octog' nono die sabbati post festum beatae magdales. Es ist ausgeschlossen, daß dieses Datum für die Miniaturen Gültigkeit hat. Diese müssen später hineingemalt sein. Stimmen sie doch in allen Stücken mit dem Gratian lat. 3893 überein, und sind dabei ganz routiniert schnell und flüchtig behandelt. Es sind Initialminiaturen an den fünf Buchanfängen: Fol. 2 r A(lpha et o) der thronende Christus wie in Brüssel; es folgen Zeremonialbilder; auf fol. 44 ist in der Mitte in einem großen spitz zulaufenden Feld Christus dargestellt, auf zwei Hähnen stehend und in der Hand zwei Stäbe, an denen Kreise aufgereiht sind, die die guten und

[1]) Über den 1271 zu Lyon gestorbenen Heinrich von Susa, seit 1262 Kardinal von Ostia vgl. v. Schulte, Geschichte der Quellen und Literatur des canonischen Rechts II, 123 ff. und Hist. litt. de France t. XXVIII.

schlechten Arten der Eheschließung bezeichnen. Der rechte ist geknickt und führt in den Höllenrachen hinab.[1])

Endlich müssen wir als ein Werk oder als einen unmittelbaren Ableger dieses englischen Ateliers die schöne Hs. im Fitzwilliam-Museum zu Cambridge Nr. 20[2]) ansehen. Sie ist datiert auf fol. 166r: Anno dni millesimo tricentesimo XXIII feria quarta post decolationem sancti Johannis baptiste fuit liber iste finitus. — Die wichtigsten Miniaturen befinden sich im ersten Teil als Illustrationen des von fol. 1—44 verzeichneten Marienlebens in Versen. Sie werden von ganz den gleichen „Pariser" Rahmen eingeschlossen wie die des Gratian; ihr Stil ist die unmittelbare Nachfolge der guten Hand dieses Manuskripts. Es genügt die Unterschiede zu vermerken: bei den Augen fehlt durchgängig das untere Lid, was wir als Fortschrittsmerkmal in der großen englischen Kunst nachgewiesen haben, die von vorn gesehenen Nasen sind nur in Wurzel und Spitze dargestellt, die Hände sind ein wenig kürzer und organischer gezeichnet. Das Kolorit, das im Gratian noch schwankend ist, hat sich hier auf hellblau und eine dreifache Staffel von ziegelrot, mattrot, rosa abgeklärt, nur in den Architekturen erscheint etwas Grün. — Die Dekoration besteht aus kleinen farbigen Initialen mit kurzer Ranke unter den Miniaturen, feinen Rankenbändern, die in blaue Ranken mit wenigen großen goldenen und rötlichen Blättern enden. Auf fol. 1 und 9 eine längere Querranke mit Drolerien — auch hier also in Zartheit der Zeichnung und Helligkeit der Farbengebung Pariser Geschmack und Technik.

Wie diese gerade damals in England eindringen konnten, vermag ich des näheren nicht zu erklären. Denn hier ging

[1]) Eine hierher gehörige Hs., die ich nur aus Photographien des Grafen Erbach kenne, ist die lateinische Bibel in Metz, Salis 21. Wichtig auch hier die Verbindung dieses Dekorations- und Figurenstils mit der oben charakterisierten Schrift.

[2]) Vgl. die Beschreibung im Katalog von James p. 31 ff. mit Abb. von fol. 18v und 47v auf pl. I. Er nennt die Miniaturen „finest French work." Cockerell, Yolande p. 14 Anm. 3 hält sie für „probably Parisian", wie wohl jeder tun muß, der den Zusammenhang mit lat. 3893 nicht kennt; aber gegen Paris spricht unbedingt auch der Schriftcharakter, die schlanken Buchstaben, die ohne viel Sorgfalt ungleich in Form, Lage und Abständen in oft intermittierendem Strich (a, g, p) geschrieben sind. Ferner deutet der Dialekt des Marienlebens durchaus nicht auf Paris, sondern, wie ich durch R. Koechlin's Vermittelung erfahre, auf Picardie-Artois oder gar wallonisches Sprachgebiet.

die große Kunst ganz andere Wege. Im engsten Anschluß an den Ormesby-Psalter entstand, jedenfalls in Norwich, zu Anfang des 3. Jahrzehnts des 14. Jahrhunderts das prachtvolle Psalterium, das heute die Zierde der Bibliothek in Douai (171) bildet. Durch Reproduktion einiger Seiten in der New Palaeographical Society Jahrgang 1903 ist es weiteren Kreisen bekannt geworden, so daß hier eine kurze Bemerkung genügen mag. In der Dekoration wird das Schema des Ormesby-Psalters befolgt: völlige Umrahmung der großen Initialseiten mit breitem Ornamentband, auf dem Ranken hinlaufen, die sich hier zu großen breitlappigen Blättern weiten, dort zu überaus kunstvollen, dichten Geflechten verwachsen. Hier und da sehen wir auch noch rein ornamentale Formen, Reste des Geschmacks im Tenison-Psalter. Kurze Ranken wachsen auf den Seitenrand hinaus mit halb naturalistischen, halb traditionell stilisierten Blättern und Blüten. Die Initialen sind endweder ganz in Flechtwerk aufgelöst, oder sie sind bandförmig mit kräftigem, hartem Zickzackmuster darauf, das nicht die geringste Berührung mit Paris aufweist. Unübersehbar ist der Reichtum der Figuren, die in den Ranken oder auf dem unteren Bandstreif sitzen. Dort entwickeln sich völlig selbständige Bilder mit fortgeschrittener Ausbildung von Landschafts- und Architekturmotiven.

Der Figurenstil konnte sich bei diesem üppigen Reichtum der Formen, dem tiefen Glanz der auf das Mannigfaltigste abgestuften Farben nicht im Anschluß an die zarte Kunst von Queen Marys Psalter entwickeln. Vielmehr liegt der Zusammenhang mit Arundel 83 II offen zutage, vor allem in dem großen Faltenstil, unverkennbar auch in Typen und Händen. Aber die Kraft der Modellierung ist erheblich gesteigert und eine Unmittelbarkeit aller Bewegungen in Verdrehungen und Verkürzungen, auch eine Lockerung aller Komposition gewonnen, die einen Fortschritt darstellt, wie ihn die Kunst nicht oft in einem Zeitraum von 20 Jahren zu verzeichnen hat.

Freilich einen Fortschritt, über den hinaus kein weiterer möglich war, vor allem nicht in einer Zeit, die sich bereitete die elementaren Grundlagen der bildenden Kunst von neuem aufzusuchen. Für diese war hier nichts gewonnen, vielmehr entfernte man sich mehr und mehr von ihnen. Denn der Steigerung des Darstellungsvermögens entsprach nicht die stil-

bildende Kraft, und mit der Häufung der Gegenstände hielt ein exaktes Naturstudium nicht Schritt. Darum der plötzliche Abbruch der Entwicklung.

Wir haben die kurze Skizze der englischen Malerei um ein gut Stück weitergeführt, als unsere Untersuchungen über die Pariser Kunst bisher gelangt sind, weil wir des weiteren Überblicks für die nächsten Kapitel bedürfen. Kehren wir aber zum Schluß noch einmal um und fragen uns, in welchem Verhältnis die Entwicklung in Ost-England von ca. 1270 bis 1300 zu dem gleichzeitigen Schaffen in Paris steht. Zwei Punkte sind wichtig: die grundsätzliche Verschiedenheit im allgemeinen Charakter der Produkte hier und dort, Verschiedenheit im Maßstab, im Bildstil, in Anlage und Durchführung der Dekoration — und der enge Parallelismus der technischen Fortschritte. In England dürfen wir von einer Übertragung des monumentalen Freskostiles in das Buch reden; die großen Bildsysteme und ganzen Bilderseiten ohne Text drängen den in sich abgeschlossenen Bildcharakter in den Vordergrund. Diesem entspricht eine etwa gleichwertige Ausbildung aller Darstellungsobjekte, der figürlichen wie der gegenständlichen, starke Leibhaftigkeit aller Dinge und Lebendigkeit aller Vorgänge. — Wie die Bilder durchaus isolierte Erscheinungen sind, innerhalb deren alles Künstlerische sich ganz erschöpfen muß, so wird die Zierseite als abgeschlossene Einheit behandelt. Darum die Tendenz zu völliger Umrahmung und gleichmäßiger Verteilung des Schmucks auf die ganze Seite, die Aufhebung aller Zufälligkeiten der Schriftanordnung durch die Zeilenenden. Daneben aber, analog dem gegenständlichen Interesse der Bilder, eine naturalistische Ausbildung des Details: Ranken, Blätter, Tiere.

In Paris ist die Miniaturmalerei von Anfang an Buchkunst — oder Illustration. Beides nimmt den Bildern ihren monumentalen Charakter, läßt sie nur als Bestandteile zu, dort der Dekoration, hier des inhaltlichen Verlaufs der betreffenden Schrift. Sie werden zumeist in das Initial aufgenommen, Vollbilder aber werden nicht systematisch zusammengehalten, sondern in den Text eingestreut bei dem Passus, den sie illustrieren sollen. Mit diesem Verzicht auf selbständige Bildwirkung fällt das Eingehen auf das Stoffliche wie auf das Drastische weg. Die Kompositionen müssen damit einen wesentlich gleichmäßigeren Charakter annehmen als in Eng-

land. — Für die dekorativen Bestandteile aber ergibt sich eine einesteils freiere, andernteils knappere Ausgestaltung. Nicht die Seite, sondern das Buch ist Gegenstand der Verzierung; der Text behält sein Recht, seine Verteilung ist maßgebend für die Verteilung des Schmucks, die zufällige Seiten- und Zeilengestalt wird erhalten. Alles konzentriert sich auf einzelne textlich wichtige Punkte und strahlt von dort in gleichmäßiger Abschwächung aus. Da darf denn auch das einzelne Zierelement sich nicht vordrängen: mit wenigen gleichmäßig stilisierten Formen wird die organische Gliederung durchgeführt.

Von einer Vermischung dieser Prinzipien ist bis ca. 1300 nichts zu spüren. In englischen Hss. des frühen 14. Jahrhunderts stellten wir jedoch ein Eindringen des Pariser Geschmacks fest.

Fast umgekehrt liegen die Verhältnisse für das Technische, Strichführung, Modellierung, Farbenauftrag. Hier sind die Beziehungen so eng, daß es unmöglich erscheint, abzuwägen, wer der Gebende, wer der Empfangende war. Direkte Beeinflussung läßt sich bis 1300 auch hier nirgends nachweisen; die Technik des Tenison-Psalters kann ebensowohl aus der reinen englischen Tradition gewonnen sein, wie die so verwandte der Londoner Evangelien aus konsequenter Weiterbildung der technischen Elemente des Ludwigspsalters; der zarte Strich von Queen Mays Psalter scheint in keinem Zusammenhang zu stehen zur Verflüchtigung der Zeichnung in den Adenès-Hss.

So ergibt sich für das erste ein getrenntes Nebeneinanderarbeiten der beiden großen Schulen mit grundsätzlichen Verschiedenheiten im Stil, doch enger Berührung im Technischen. Im dritten Kapitel werden wir sehen, wie die Schranken fallen. Zuvor aber geben wir einen Überblick über das Schaffen in Nordfrankreich, wo Paris und England wohl aufeinander treffen und zu einer Auseinandersetzung gelangen mußten. Den Kenner der politischen Verhältnisse wird es nicht überraschen, daß Flandern dabei nicht neutral geblieben ist.

2. Kapitel.

Die Miniaturmalerei in Nordfrankreich und Belgien von ca. 1250 bis ca. 1320.

In der Einleitung wurde gezeigt, wie weit der Stil der Bible Moralisée in Nordfr nkreich verbreitet war. Ihn können wir zum Ausgangspunkt der nachfolgenden Untersuchung wählen. Denn nach der Art, wie sie ihn aufnehmen, abwandeln und mit anderen Elementen mischen, lassen sich die Hauptgruppen der nordfranzösischen Hss. aus der zweiten Jahrhunderthälfte scheiden.

1. Die Gruppe des „Roman de la Poire".

In ganz besonders guter Fassung begegnet uns der Stil der Bible Moralisée in einigen Hss., die wegen ihres Zusammenhangs mit einem der produktivsten Ateliers in Nordwest-Frankreich wichtig sind.

Ich nenne zunächst: Oxford Douce 48 (Madan 21622), ein Psalter in Oktav. Die Monats- und Tierkreisbilder im Kalender sind ebenso unbedeutend wie die Psalterillustrationen mit den gewohnten acht Darstellungen. Von ihnen heben sich die Josephs-Geschichten auf das günstigste ab, die von fol. 13 bis 25 in je vier Medaillons auf blauem Grunde zwischen Kalender und Psalmentext eingefügt sind. Bei engster Anlehnung an die Pariser Bible Moralisée zeigen diese Bilder eine hervorragende Sauberkeit und Frische im tiefschwarzen Strich, der sich an Stellen wie dem Haar besonders scharf gegen den Pergamentgrund absetzt, und einen seltenen Farbenglanz, vor allem ein leuchtend tiefes, ganz gleichmäßig verarbeitetes Blau. — Über die Herkunft der Hs. kann ich nichts aussagen, sicher ist nur, daß sie an einem Ort entstanden ist, in dem der Franziskanerorden in Ansehen stand. Denn wir finden im Kalender in roter Schrift: Translatio S. Fran-

cisci festum duplex, Natalis Sci Antonii fr. min., Oct. S. Antonii, Natalis beati francisci cf. de ord. fr. min., S. Francisci, außerdem Apparitio Sci Michaelis archangeli, Dedicatio basilicae Sci Michaelis, Dedicatio basilicarum apostolorum Petri et Pauli und die Namen der heiligen Martin und Nikolaus; in blau: Thomas von Canterbury.

Den gleichen Stil finden wir wieder in der Histoire de la terre Sainte fr. 24208, in einer Bibel der Bibliothek zu Douai 17, und in den 14 kleinen Initialen der Somme du code et du digeste fr. 22969. Hier ist nun das erste Initial auf fol. 5r, das den diktierenden Verfasser mit dem Schreiber darstellt, von durchaus verschiedenem Stil, von einem Stil, der sich zu den folgenden Initialen verhält etwa wie der Ludwigspsalter zu der Vie de S. Denis. Alle Formen sind von weicher Rundung und zartestem Strich, das Kolorit ist sehr weich, in die Gewänder sind wenig Falten eingezeichnet. Man könnte geneigt sein, in diesem Initial Pariser Einfluß zu vermuten — wenn nicht das nächste Gegenstück zu ihm aus einer ganz entgegengesetzten Richtung stammte: nichts ist ihm so verwandt, als die Miniaturen im Psalter Douce 50 zu Oxford. Und dieser stammt nach Ausweis der Heiligen in Kalender und Litanei — aus Schottland. Madan (Summary Cat. Nr. 21624) denkt an Firth of Clyde oder Argyll in Südwest-Schottland. Dieser Psalter in Oktav enthält nach dem Kalender 3 Seiten mit je zwei Rundmedaillons in schmalem Rahmen, sehr ähnlich wie Douce 48; sie stellen dar fol. XIIIv 1. Abraham mit Seelen im Schoß, links und rechts Bogenreihen, aus denen gekrönte Köpfe blicken, 2. Seelen in einem Kessel, von Teufeln gequält. Fol. XIVr 1. Anbetung der Könige, 2. Darstellung im Tempel. Fol. XVr 1. Himmelfahrt, 2. Pfingstfest. — Es folgen die Psalmen in Achtteilung. Im B oben David neben Goliath, unten David dem Goliath das Haupt abschlagend; im E neben dem David am Glockenspiel ein zweiter König mit der Harfe. Sonst sind die Darstellungen die gewohnten. — Die tiefschwarze Schrift ist gut geschnitten, niedrig, breitgelagert und breit im Strich, die Spitzen scharf, die Füße dagegen alle gerundet, in kurze Haken umgebogen; an den f und hohen s sitzen oben lange Haken an, die t sind nicht höher als die m und n und durch den Horizontalbalken nach oben begrenzt. — Die Initialen sind knapp gehalten, Band-

form mit stumpfer weißer Innenzeichnung; an den Enden nur eine Blattknospe oder höchstens eine ganz kurze Ranke, die in einer einzigen Knospe endet. — Der Figurenstil ist der oben geschilderte: weichgerundete Nasen, breiter gewellter Mund, das lockige Haar mehr angedeutet als streng durchgezeichnet, die Hände bewegt, die Gewänder durch wenige, doch bestimmt hingesetzte Falten belebt. Dabei sind die Stellungsmotive von außergewöhnlicher Natürlichkeit, ohne jeden konventionellen Schwung, die Kompositionen locker. Das Kolorit ist hell, rosa und lila wird bevorzugt.

Fragmente eines sehr verwandten Psalters befinden sich in dem Sammelband Douce 381, 7 Seiten mit je zwei Medaillons: Schöpfungstage, Abrahams Schoß und Höllenkessel, jüngstes Gericht und Scheidung der Seelen; das B mit Krönung Mariä und David und Goliath. Man sieht: die gleiche Anordnung der Bilder in Medaillons, zum Teil die gleichen Darstellungen, das Fehlen des harfenden David im B; und ganz der gleiche Stil bei hervorragend feiner Ausführung.

Findet dieser Stil in England eine Erklärung? Und wie ist sein Auftreten in einer französischen Hs. zu begreifen? Das werden die nächsten Fragen sein.

In England gibt es eine größere Reihe von Hss., die ihn vertreten. Zunächst die Horae, Brit. Mus. Egerton 1151, ein Oktavband, in schlanken, in der Mitte etwas eingezogenen schwarzen Minuskeln geschrieben.[1]) Blaue und goldene Initialen, von denen die obersten und untersten lange Fleuronnée-Ausläufer haben, gold-blau-rote Zeilenenden und schräge Leisten am unteren Seitenrand geben dem Buch ein prächtiges Ansehen; außerdem viele größere Initialen in blau, mattrot und feuerrot mit kurzer Rankenfüllung. Der Kalender entbehrt des Schmucks. Die Horae beginnen fol. 7 mit großem D(omine labia): auf blauem oblongem Feld mit schmalem Goldrand steht das rein eliptische D in mattroten Stäben mit grüner Füllung. Das rot quadrierte innere Feld ist zweigeteilt: oben sitzt Maria mit dem Kind, das ein goldenes Röckchen trägt, zwischen zwei Leuchtern und zwei weihräuchernden Engeln; unten kniet unter blauem Bogen eine Frau. Eine Ranke setzt oben in der Mitte des D an, geht nach links, bricht scharf um, läuft senkrecht hinab und bildet unten zwei große Einrollungen mit leichtgeschwungenen

[1]) Abb. der Gefangennahme in Reprod. from illum. mss. London, 1907, I, XII.

Endigungen nach rechts und abwärts. Wie hier, so ist auch in den folgenden neun Initialen der Buchstabenkörper zu gleichmäßig ovalem Bildfeld geformt und die Anordnung der Figuren geschieht mit großer Regelmäßigkeit. So auf fol. 57 v C(onverte nos deus salutaris noster), wo zwei Betten schräg abwärts geneigt genau in der Mitte mit den Fußenden aneinander stoßen, zwei Männer dahinter sich in derselben Weise über das Kopfende beugen und eine Lampe in der so entstehenden Mittellücke hängt. Die Pflanzenornamentik ist ebenfalls durchaus auf knappe Regelmäßigkeit angelegt. Die Zeichnung ist zart, wie der Stil ganz in der Art der obengenannten Hss. — Am englischen Ursprung ist nicht zu zweifeln angesichts des „Calendar of a marked English charakter" (Warner). —

Verwandt sind die Horae Brit. Mus. Harley 928 in gleichem Format und ähnlicher Ausstattung. Am Anfang stehen sechs Vollbilder; schmale blau-rote Rahmen mit Goldecken; Goldgründe mit gepreßtem Rautenmuster. Dargestellt sind: 1. die Geburt, sehr eigentümlich die Krippe mit Ochs und Esel auf einer oben durch die ganze Bildbreite gezogenen Linie (wie in einem oberen Geschoß), die auf einer Säule ruht, ganz von dem Elternpaare abgetrennt, das in der gewohnten Anordnung gegeben ist, Maria sehr hoch aufgerichtet. 2. Die Heimsuchung: Elisabeth steht ganz in Vorderansicht da und legt ihre Rechte um die von links im Profil herantretende Maria, die mit ihrer Rechten Elisabeths Kinn streichelt. 3. Anbetung der Könige. 4. Darbringung im Tempel. 5. Judaskuß. 6. Auferstehung. — Die Initialen sind mit Heiligenmartyrien gefüllt; Droleriefiguren ohne Rahmen und Ranken, direkt auf dem unteren Seitenrand.

Hervorragend ist wieder das feine Stoffgefühl, die zarte Bewegung der Hände. Die Eigentümlichkeiten der Komposition, die hier wie in den vorbesprochenen Horae in einem gewissen Widerspruch zur naiven Frische der Darstellungen stehen, werden besonders klar an der dritten Hs., die hier zu erwähnen ist, der großen Bibel, Royal 1 DI. Sie ist wichtig durch einen Schreibernamen. Fol. 540v steht: Willš devoniensis scripsit istum librum,[1]) Wilhelm von Devon-

[1]) Warner, der Illum. mscrs. fol. 4v abbildet, scheint seine Identität mit einem urkundlich bekannten Mag. Wilhelmus pictor regis 1251 für möglich zu halten. Er nimmt an, daß die Bibel für Laurence de S. Martin, Kaplan

shire, der Grafschaft im Südwestzipfel des Reichs. Seine Schrift ist vorzüglich, in der Anlage wie alle englische Schrift auf Breite und Zusammendrängung aller Buchstaben zwischen zwei Parallelen ausgehend. So sind die d fast zum Kreise geworden mit kurzem Horizontalstrich daran, in dem wie in den langen t-Balken die obere jener Parallelen kräftig zur Anschauung gebracht wird, wie die untere in den kurzen wesentlich horizontalen Haken der n, i usw. Aufgehoben wird diese etwas schwerfällige Tendenz durch eine äußerst scharfe Zeichnung der schlanken, in den Eckformen fast spitzigen Buchstaben. Es ist eine Schrift, die der der vorbesprochenen Hss. viel näher steht als der ostenglischen oder der der „höfischen" Werkstatt. Und so schließt sich auch der Figurenstil den obengeschilderten Stücken eng an, wenn auch nicht ohne Abweichungen. Er ist steifer, die Betonung der äußeren Umrisse, die überall mit großer Bestimmtheit und in zusammenfassender Tendenz, doch allezeit schmiegsam gezogen waren, wird hier übertrieben und es kommt zu harten Konturen, die weder die Körperformen zum Ausdruck bringen, noch Anschluß an die modellierenden Innenlinien gewinnen; die Gewandfalten suchen auch hier einen stofflichen Eindruck zu erwecken, aber statt wie bisher mehr andeutend im wesentlichen die organischen Teilpunkte zu betonen, sind sie zu schematischen Bildungen geworden, von willkürlicher Verteilung. Nur an einzelnen Stellen, an der Gürtung vor allem und an der Achselhöhle, wird mit einfachsten Mitteln der natürliche Eindruck erreicht, der die anderen Hss. auszeichnete. Dem entspricht die Gesichtszeichnung. Auch hier geht der allgemeine Umriß über die organisch interessanten Stellen hinweg, zwingt auch die Haare zu regelmäßiger Einfügung. Die Köpfe werden größer und so stehen die einzelnen Teile etwas im Leeren; denn sie sind an sich in demselben zarten Strich und den rundlichen Formen gezeichnet wie bisher. — Die Hände werden platter,

Heinrichs III., Bischof von Rochester 1251—1274, geschrieben sei. — Dagegen findet Frederic C. Kenyon, der in seinen „Facsimiles of Biblical Manuscripts in the British Museum", London 1900, Tafel XIX die Genesis-Seite der Bibel reproduziert, in der Auswahl der Heiligendarstellungen (Thomas v. Canterbury fol. 331v; SS. Peter und Paul fol. 4v) eher einen Hinweis auf Canterbury. — Die Seite mit dem Beginn des 2. Colosserbriefs abgeb. bei E. M. Thompson, English illuminated manuscripts, London 1895, pl. 11, eine andere in Reprod. from illum. mss., London 1907, II, X.

doch spricht sich in der Loslösung des Daumens, dessen innerer Kontur weit in den Handteller hineingezogen wird, und im Verständnis für besondere Greifmotive der Zusammenhang mit der gelenkigen Bildung im schottischen Psalter usw. aus. Der ist nun endlich auch in den Stellungsmotiven nicht zu verkennen, die in den stark von oben gesehenen, rechtwinklig zueinander gestellten Füßen ein klares Gefühl für Stand- und Spielbein verraten.

Bei der sicheren Zugehörigkeit zu unserer Gruppe ist nun eine Besonderheit der Bildanlage von großer Wichtigkeit. Neben den verhältnismäßig kleinen Initialen, die die gewöhnlichen Titelbilder der biblischen Bücher enthalten, stehen 3 Seiten mit systematischer Aneinanderreihung mehrerer Darstellungen:

1. Fol. 4v. Zwischen Prolog und Genesis: unten breites Mittelfeld und schmälere Seitenfelder mit kuppelartiger Halbkreisbekrönung auf schlanken Säulen. In der Mitte ist durch einen flachen Bogen wieder ein unteres Kompartiment ausgeschieden, in dem S. Martin mit dem Bettler erscheint; darüber auf kräftig profiliertem Steinsitz die Madonna; im linken Felde steht Petrus, im rechten Paulus. Darüber ein niedrigerer, ebenfalls dreigeteilter Streif mit einer großen und je zwei kleineren Spitzkuppeln, die alle frei schweben und nicht mit der Feldteilung bündig sind. In der Mitte die Kreuzigung mit Maria und Johannes, links und rechts je ein Cherubim. Darüber steht links der Schluß des Prologs, rechts in entsprechender Breite die Krönung Mariä.

2. Fol. 5r an der linken Kolonne entlang das Genesis-I als Bildstreifen mit 11 Feldern (8 übereinander, die drei oberen zweigeteilt): Schöpfung, Sündenfall, Austreibung, Adam und Eva bei der Arbeit, Kreuzigung. An diesen Streif schließt sich ein reiches Rankenwerk an, das die zwei Textkolonnen in streng symmetrischer Weise umrahmt mit durchgehender Horizontale oben und zwei durchlaufenden Vertikalen; von der mittleren gehen mit Drolerien belebte Horizontalranken nach links und rechts, und zwei Ranken in leichtem Schwung nach den unteren Ecken der Seite.

3. Fol. 231v steht neben dem Prolog zu den Psalmen auf der ganzen rechten Kolonne ein Bildstreif in vier horizontale Kompartimente geteilt, deren drittes wieder zwei Bilder nebeneinander enthält. Außer der Kreuzigung oben

beziehen sie sich auf die Geschichte des Thomas von Canterbury.

Hier tritt eine eigenartige Freude an der Zerlegung des Bildfeldes in regelmäßige einfach umrahmte Kompartimente zutage. Es ist der gleiche Sinn, der die Initialen zu reinen Ovalen formt, die Kompositionen in ihnen möglichst symmetrisch anlegt, der in der Geburt Harley 928 das Kind völlig in ein besonderes Bildfeld ausscheidet.

Es scheint, als ob dieser Stil in England selbst erwachsen sei. Wir besitzen eine englische Hs., in der sein allmähliches Hervorgehen aus dem strengen Stil des früheren 13. Jahrhunderts zu beobachten ist: die Apokalypse Douce 180 (21754) — von Haseloff versehentlich unter den Hss. des 14. Jahrhunderts aufgezählt. — Im jüngst erschienenen 3. Bande des Summary Catalogue hat Nicholson wichtige Bemerkungen über ihre Entstehungszeit nachgetragen (p. XVIII ff.). Er schließt aus der Form des Wappens Edwards I. auf fol. 1 r, daß sie vor seiner Thronbesteigung, aus dem Vorkommen des Banners des Gilbert de Clare, Earl of Gloucester, unter der Heerschar des Teufels, fol. 56 r, daß sie zur Zeit von dessen Gegnerschaft gegen Heinrich III., 1263 bis 1265, geschrieben ist.

Die Apokalypse enthält neben 97 Breitbildern von der gewohnten Art ein Bildinitial, das S(eint pol la postle) zu Beginn des Prologs fol. 1 r. Es ist in ganz mattem Rot mit verschwommenen weißen Kreisen auf kräftig blauen Grund gemalt, den leichte weiße Kreise mit Punktreihe darum füllen; die davon ausgehende Drachenranke endet unten in kurzer Einrollung mit gelben und roten Blattknospen. Darunter sind ein Hase, zwei Hunde und Jäger angebracht. Im S thront oben Gottvater mit dem Kruzifix vor sich in den Armen, zu den Seiten knieen Edward und seine erste Gemahlin Eleonora von Castilien mit ihren Wappenschildern; unten links von einer Säule der schreibende, rechts der lehrende Johannes.

Trotz geringwertiger Zeichnung und ausdruckslosem blauem und rotem Kolorit ist in Gesichtern, Haaren und Händen dieser kleinen Gestalten die Zugehörigkeit zu unserer Gruppe deutlich zu erkennen; als charakteristisches Detail kehrt hier der breite Daumen wieder. — In den großen Apokalypsenbildern nun sehen wir, wie dieser Stil sich aus einer älteren Richtung loszulösen beginnt. Sie wirken wie

ein Nachklang des Psautier d'Ingeburge, sowohl in den Gesichtern, Haaren und Greisenbärten, als auch im Kolorit, im roten Inkarnat bei allgemeinem Vorwiegen heller Töne. Ein Kopf, wie der des im Profil aufblickenden Alten auf fol. 40r mit rotem Gesicht, weißem Bart und hellblauen Schatten darin, ist ohne Zusammenhang mit jenem Psalter nicht zu denken. Daneben aber sehen wir in den hohen Brauenbogen und senkrechten Nasen, den sorgsam ausgebildeten Ohren, den Händen mit ihren sehr gelösten, oft mit den Spitzen wieder zusammengebogenen Fingern, endlich in den Gewändern, die in den losehängenden Mänteln zwar reiche, präzise Faltenlinien zeigen, in den am Körper anliegenden Teilen aber ganz sparsam modelliert sind, alle Besonderheiten unseres zarten, ja etwas kleinlichen Stiles.

Ferner gibt es englische Hss., in denen der Stil zwar schon wesentlich ausgebildet, aber noch in einer gewissen archaischen Größe und Gebundenheit erscheint. Das schönste Beispiel findet sich in dem Breviarium Harley 4664 (Taf. XX). Auf fol. 125v steht eine Vollminiatur. Der Rahmen ist einfach gehalten, farbige Streifen mit leichter weißer Wellenlinie darauf, kräftig umrissen, nach außen nochmals mit einer Linie umzogen; ganz die Art der Bibel Royal 1 D I. An sie erinnern auch die Einziehung eines dreigeteilten Bogens (über dem sehr plumpe, doch streng symmetrische Architekturstücke stehen) und die weißen Streumuster, Kreuze und Punktdreiecke, auf dem blauen Grund, der zu Seiten des goldenen Mittelstreifs sichtbar wird. Unter dem Bogen sitzt die Madonna auf etwas dünngliedrigem, in strenger Flächenprojektion gezeichnetem Holzthron mit hohen Rücken- und Seitenlehnen. Ihr Kopf ragt zwischen den runden Rückpfosten hoch in das mittlere Spitzbogenfeld hinein. Sie ist ein wenig nach rechts gewandt, wo auf ihrem Schoß das Kind in feierlicher Segensgeberde sitzt, ohne den Mönch anzusehen, der da am Throne kniet, ein breites Spruchband AVE MARIA GR zwischen den Händen. Drüben steht an der entsprechenden Stelle ein Baum. Die ganze Anlage zeigt also wieder das Prinzip der Flächengliederung und der Symmetrie. In den Figuren finden wir die uns bekannten Züge: in leichter S-Linie wächst die scharf umrissene, schlanke Gestalt der Mutter auf, ihre Taille, die zwischen den Säumen des Mantels hindurch sichtbar wird, ist geflissentlich durch

einen Ledergürtel eng eingeschnürt, wobei der Rock wenige, sehr naturgetreue Falten bildet; das Verhältnis von inneren Faltenzügen, Formumriß und Gewandsaum ist sehr ähnlich wie in all den bisher betrachteten Hss.: erstere knapp, sehr stofflich, jener verallgemeinernd, dieser reich und kräftig stilisiert. Das lehrt am deutlichsten eine Betrachtung der Unterpartie vom Knie bis zu den scheinbar vom Rahmen überschnittenen Füßen. In den Händen ist die Spreizung der schmal zulaufenden Finger stark betont, die Daumen haben die eigentümlich abgeplattete Spitze. — Trotz all dieser gemeinsamen Züge ist der Eindruck des Bildes doch ein wesentlich anderer, als der der zierlichen Darstellungen, die wir bisher kennen gelernt. Das liegt vor allem an der andersartigen Zeichnung der Gesichter. Sie ist kräftiger und individueller. Jede Linie ist mit großem Nachdruck gezogen, die Formen der Mutter mit breitem Gesicht, senkrechter Nase, sind ganz anders als die des Kindes mit seinem mehr spitz vorgebauten Schädel, der gekrümmten Nase. Die Begrenzung des Oberlides durch zwei parallele Bogenlinien gibt dem Gesicht der Maria etwas besonders streng Stilisiertes. Dem entspricht die Zeichnung der Haare, in der sich ein sorgfältig durchgeführter Strich mit lockerem Gesamteindruck auf das Glücklichste paart.

Diesem Stück stehen nahe die ersten beiden Bilder einer lateinischen Apokalypse in Trinity-College zu Cambridge B. 10. 6. (James 217). Sie stellen dar: Fol. 1v Johannes auf dem Bett liegend, der Engel schwebt von rechts oben zu ihm herab. Fol. 3v Christus mit dem Schwert im Mund zwischen den 7 Leuchtern, Johannes kniet tiefgebeugt in reiner Seitenansicht links von ihm. Vor der Reihe der folgenden ganz rohen Miniaturen heben sie sich bedeutend hervor. Es kehren hier die klare Gesichts- und reiche Haarzeichnung von Harley 4664 wieder und die zarten Hände mit langen gelösten Fingern, selbst die eigentümliche Daumenform. Die Gewänder sind wesentlich in den langen, sehr gleichmäßig kräftigen Linien gezeichnet, innere Faltenzüge zweigen nur kurz ab und scheinen etwas knittrig. Außer einem bläulichen Ton im Untergewand des Johannes fol. 1 und etwas hell-lila im Rock Christi kommt keine Kolorierung vor. Mit der Bibel des Wilhelm von Devonshire hat die Hs. die Verwendung von nur blauen Initialen gemein.

Der zarte Stil der einen Justinian-Miniatur in fr. 22969 fand sich wieder in einem schottischen Psalter, wir konnten seine weitere Verbreitung in England, ja sein Hervorwachsen aus dem englischen Stil des frühen 13. Jahrhunderts nachweisen.

Er ist auch in französischen Hss. vertreten. Ich beginne wieder mit den Hss., in denen er am reinsten verkörpert ist und suche dann aus Mischbildungen und Parallelerscheinungen seinem Werden auf die Spur zu kommen. Da ist das schönste Stück unzweifelhaft der Roman de la Poire fr. 2186 (Taf. XXI). Es ist die einzige Hs. dieser Dichtung eines französischen Anonymus des 13. Jahrhunderts. Die Histoire littéraire, die im 22. Bande p. 870 ff. den Roman behandelt, sagt nichts über Entstehungsort[1]) oder -zeit der Hs. aus. Darnach darf man wohl — wenn man sich der sorgfältigen Untersuchungen beim Méliacen (s. S. 24) und Cléomadès (s. S. 55) erinnert — annehmen, daß es ihren Verfassern nicht möglich war, das Wappengewand zu deuten, das darin vorkommt: ein goldenes Kreuz mit roten Rauten auf blauem Grund mit goldenen fleurs-de-lys. Eine gekrönte Frau trägt es und ein Jüngling. Ich habe in den französischen Wappenbüchern und Genealogien der Königsfamilie dies Wappen nicht finden können; daß es ein reines Phantasiewappen sei, scheint mir immerhin nicht ohne weiteres anzunehmen.

Die Hs. in Oktavformat enthält 83 Blätter, darauf das Gedicht in einer Kolonne sehr schwarzer Schrift. Die Grundformen der Buchstaben sind denen des schottischen Psalters sehr verwandt und von Pariser Schrift grundverschieden. Alles ist rundlich und breit, die t in der reinen τ-Form. Ganz eigentümlich ist die unregelmäßige Lage und der etwas ausgelaufene Kontur. Das Ganze ist nicht sorgfältig, doch von sehr bestimmtem Charakter. Der Schmuck besteht einzig in kleinen goldenen Initialen auf blau mit hellroter Füllung oder umgekehrt und in größeren Bildinitialen. Diese sind ganz im Charakter der besprochenen Hss.: Bandform mit Hinneigung zur Rankenform an den schmalen Teilen, weiße Innenzeichnung in dünnen, nicht sehr scharfen Linien, die auf breiterem grauem Feld verschwimmen. Sehr kurze

[1]) Läßt das Lob auf Paris und seine Frauen fol. 38 ff. darauf schließen, daß der Dichter dort gelebt?

Knospen oder Knospenranken. — Die ersten Seiten sind ganz mit Miniaturen geschmückt. Dabei begegnet wieder das aus mehreren der obenerwähnten Hss. bekannte Medaillonmotiv: fol. 1 v auf rotquadriertem Grund in rot und blauem Rahmen mit Goldecken zwei Medaillons; in dem oberen sitzt Amor wie ein Seraph und schießt seinen Pfeil nach unten ab, in dem unteren sitzen ein Jüngling und eine Frau, von Pfeilen getroffen. — Fol. 2 v eine gekrönte Frau steht in Vorderansicht da und dreht vor sich ein großes Rad. Daran hängt unten ein nakter Mann, rechts wird ein Mann hinabgetrieben; oben sitzt eine Königin in dem beschriebenen Gewand, sie hält eine Krone und zieht mit der Rechten einen Jüngling in fleur-de-lys-Kleid hinauf. Es folgen von fol. 3 v bis 9 v sieben Seiten mit je zwei Medaillons, darin Liebesszenen, u. a. Tristan, Pyramus und Thisbe. Fol. 10 v enthält wieder ein Vollbild; unter zwei gothischen Bogen steht links die Frau im bekannten Kostüm und reicht einem rechts vor ihr knienden ebenso gekleideten Jüngling ein Buch. — Die Initialminiaturen stellen meist diesen Jüngling dar im Gespräch mit einer Frau, courtoisie, noblesse usw., fol. 34 v sehen wir, wie die Liebe in Gestalt von 5 Reitern die „tor orgueilleuse et haute" bestürmt, in der der Jüngling sitzt, fol. 41 v, wie der Jüngling der Frau eine Birne überreicht.

Das Kolorit ist reich, doch kräftig dabei: ein tiefes Blau, zweierlei Rot, Lila und Grün. Der Strich ist von dem schon aus den ersten Hss. im Stil der Bible Moralisée bekannten tiefen weichen Schwarz und hebt sich in den nackten Teilen vom weißen Pergamentgrunde ab. Der nun schon zur Genüge charakterisierte Stil erscheint hier in seiner Vollendung. Prachtvoll ist der ganz schlichte, leise an- und abschwellende Kontur, der jede wesentliche Form in ihrem plastischen Wert wiedergibt, die sich herauswölbenden Schultern, die Hüften. Die Falten sind auf das Mindestmaß beschränkt und ebenso wie die Umrisse der Arme in einheitlichem dicken, doch wieder eigentümlich schmiegsamen Strich gezogen. Nur auf weißen Untergewändern usw. ist der Strich dünn, kurz und hakig. Sehr bezeichnend sind die zwei kurzen Linien, mit denen meist die Spannung des Ärmels an der Innenseite des Ellbogengelenks bei ausgestrecktem Arm wiedergegeben ist. Wenn in Paris (fr. 1633 usw.) der Eindruck eines leicht sich verschiebenden und bauschenden Wollstoffs erweckt

wurde, so denkt man hier unwillkürlich an weiches Leder. — Die Hände sind entsprechend kräftig umrissen; in gleichgültiger Haltung sind sie breit und ausdruckslos, dagegen legen sich die Finger bei leichtem Greifen in eleganter Beugung aneinander, biegen sich scharf bei kräftiger Aktion und Mimik. — In den Gesichtern beobachten wir abermals bei einfachstem Linienzug individuelle Formung, fern von der kalligraphischen Tendenz auf das Typische in Paris; der Mund ist stets ausdrucksvoll, die Ohren lebhaft konturiert, das Haar locker angedeutet.

Schärfer in der Zeichnung, reicher im Faltenwerk, mannigfaltiger im Kolorit sind die in der Qualität gleich hervorragenden Miniaturen der großen lateinischen Bibel in der Königl. Bibliothek zu Stuttgart cod. bibl. fol. 14 (Taf. XXII). In keinem der hier zusammengestellten Werke fühlt man sich so sehr an die Pariser Arbeiten der Epoche erinnert; gewisse Details in der Ornamentik berühren sich eng mit ihnen, wie z. B. die Drachen am F des Prologs oder am Genesis-I und die sehr sorgfältig ausgeführten Netzgründe. Aber schon die grundsätzliche Beschränkung des Rankenwerks auf kleine Blattknospen, die breiten Formen der sehr selten auftretenden voll entwickelten Blätter verbieten, an Pariser Herkunft der Bibel zu denken. Auch der Wurf der Gewänder ist ein anderer als dort, der ganz gerade untere Gewandabschnitt stellt diese Bilder auf die Seite der englischen Bibel Royal 1 D I. Zur Andeutung des eigenartigen Farbengeschmacks folgt hier die Koloristik in einigen Feldern des Genesis-I: 1. mattroter Netzgrund, feurroter Rock, hellblauer Mantel; 2. dunkelblauer Netzgrund, feuerroter Rock, mattroter Mantel; 3. mattroter Grund, feuerroter Rock, hellblauer Mantel; 4. tiefblauer Grund, mattroter Rock, feuerroter Mantel .... Es kommen Kombinationen von zwei verschiedenen Blau und dreierlei Rot vor (Hosea-Initial); grün ist sehr selten verwandt. — Wie in der „Poire", so bildet auch hier die leichte Beweglichkeit der Figuren einen hervorstechenden Zug; besonders auffällig ist der Drang nach mimischer Verknüpfung von Figuren, die dem traditionellen Illustrationsschema entsprechend in getrennte Felder übereinander gestellt sind, z. B. Esther, Esra I.

Der Schrift nach gehört die Bibel mit einer Unzahl größerer und kleinerer Bibelhss. zusammen, von denen einige

weiter unten aufgeführt sind. Bezeichnend ist für sie: Breite des scharf begrenzten Strichs, enges Zusammendrängen der Buchstaben von ungleicher Höhe, geringer Größenunterschied der Anfangsbuchstaben.

An Vorzüglichkeit der Arbeit schließt sich diesen beiden Hss. am engsten an der Psalter Royal 2 B II. Leider enthält auch er keine sicheren Anhaltspunkte für seine Herkunft. Am wahrscheinlichsten ist es wohl, daß er in der Nähe von Nantes entstanden ist, wie Warner (Illum. mscrs. mit Wiedergabe des Beatus[1]), Dominus illuminatio und Exultate) aus den rot eingetragenen Namen des Donatian und Rogatian schließt. Denn diese Brüder, die in Nantes das Martyrium erlitten haben, werden anderswo nicht verehrt. Doch muß betont werden, daß daneben im Kalender, wenn auch nicht in roter Schrift, mehrere seltene Heilige aus anderer Gegend vorkommen, wie die Ste. Fare, Gründerin des Klosters Faremoutier in der Diözese Meaux, der Hl. Caprasius, Märtyrer in Agen (Guienne), Maiolus, Abt von Cluny, gestorben zu Souvigny bei Moulins; dieser steht auch in der sehr reichen Litanei, die außerdem an seltenen Namen enthält: Anianus, Bischof von Orléans, Austregisil, Bischof von Bourges, Disciola (Poitiers), Geraldus, Bischof von Mâcon, Medardus, Bischof von Noyon und Tournai. Von einer Einheitlichkeit ist da nicht die Rede; wir folgen daher der Annahme Warners, daß der Psalter in einem Nonnenkloster (erwiesen aus der Erwähnung von abbatissa nostra auf fol. 176v und 179) bei Nantes geschrieben sei, mit allem Vorbehalt.

Die schwarze Schrift hat viel mit der des Roman de la Poire gemein in Einzelformen, wie dem l mit der eingekerbten Spitze, dem r und hohen s mit dem langen Haken rechts oben und in dem etwas ausgelaufenen Umriß. Nur ist sie bedeutend gleichmäßiger; die Zeilenzwischenräume sind etwas weiter. — Der Schmuck besteht aus roten und blauen Initialen, vielen Zeilenenden in einfachen roten oder blauen Linienmustern und rotblauen Horizontalleisten auf dem unteren Rand. — Im Kalender fehlt merkwürdigerweise das KL, an seiner Stelle steht ein quadratisches Monatsbild (die Gegenstände bei Warner), während rechts etwa in der Mitte der Seite das Tierkreisbild in Rundmedaillon angebracht ist. — Die großen Psalminitialen folgen dem französischen Prinzip

[1]) Dieses auch in den Reprod. from ill. mss., London 1907, II, XIX.

der Achtteilung, wie die zwei oben besprochenen Psalter der Gruppe. Das große B und die sieben kleinen Initialen bestehen aus rankenförmigem dünnem Gerüst mit weißer Innenzeichnung auf blau bez. mattrot. Sie enden in kurze Ranken, die eine große Einrollung bilden, von deren Zentrum vier langgezogene Blätter radial nach außen laufen.

Wie diese knappe, sehr sorgfältig ausgeführte Dekoration, so hängen auch die Figuren so eng mit der „Poire" zusammen, daß nur auf einige wichtige Abweichungen aufmerksam gemacht zu werden braucht: das Kolorit besteht im B nur aus tiefem Blau und Mattrot, in den kleineren Bildern tritt jedoch viel Gelb und Grün hinzu. Die Faltengebung, die die gleichen Details, wie z. B. die Falten an den Ärmeln aufweist, ist im Ganzen schärfer, es bilden sich viele flache, eckig begrenzte Flächen. Damit steht in Verbindung eine größere Beweglichkeit der Figuren. Es kommt zu ganz unnatürlichen Stellungen, wie beim Juli und November mit den einander parallelen weit nach links gespreizten Beinen, oder bei Goliath im B, der mit weich umgebogenen Beinen nach hinten niedersinkt. Daneben gibt es aber Kompositionen von ruhigster Geschlossenheit, ganz frei aufgebaut mit den natürlichsten Gebärden, wie die Salbung Davids. Die Umrisse der einzelnen Gesichtsteile sind schärfer durchgezogen als im Roman. Besondere Vorliebe hat der Künstler für Profilköpfe.

Noch härter, eckiger in der Faltenbildung, sind die Miniaturen in einem Pariser Psalter in der Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände des ah. Kaiserhauses in Wien Nr. 7[1]). Die ersten Seiten enthalten biblische Bilder in Medaillons nach dem in der Gruppe so häufigen Schema. Der Zusammenhang mit Royal 2 B II ist schon aus der Form der Initialen und der großen Rollranke mit den

[1]) Ich gründe mein Urteil über die Hs., die ich nur flüchtig und vor meiner Kenntnis der übrigen hierher gehörigen Stücke gesehen, auf Photographien, die ich der Güte des Herrn Dr. H. J. Hermann in Wien verdanke. Über die Heiligen des Kalenders teilt er mir mit, daß ein fester Anhaltspunkt für die Lokalisierung des Psalters aus ihnen nicht zu gewinnen sei. Neben Rogatian (Nantes), Germain, Maximin (Besançon), Gumbert (Bischof v. Sens), Oswald finden sich Godehard und — besonders ausgezeichnet — „Wenceslai martiris"! — Sollte der Psalter also für Böhmen geschrieben sein? Daß grade Hss. dieser Gruppe vielfach exportiert worden sind und auf die Produktion in Deutschland eingewirkt haben, das beweist wohl der fränkische Psalter in München Clm. 3900, den ich bisher nur aus den Abb. bei Kobell, kunstvolle Miniaturen und Initialen Taf. 40, und bei Haseloff a. a. O. Fig. 269 kenne.

radial ausstrahlenden Blättern zu erkennen. Die Figuren bestätigen ihn trotz ihrer geringeren Qualität. In den Gestalten Gottvaters auf den Schöpfungsbildern fol. 2 v finden wir ganz die gleichen Stellungsmotive wie so oft im Roman de la Poire; vor allem die typische Fußstellung ⁄‾ kehrt hier wieder. In Proportionen, großzügigem Kontur, Gewandbehandlung, dem Aufsitzen des kleinen Kopfes auf dem schlanken Hals spricht sich dieselbe Schulung aus; am überzeugendsten sind wieder die Hände, ganz meisterhaft in den mannigfaltigsten Stellungen gezeichnet; auch sie sind, wie die Gesichter, schärfer im Strich als die gleichen Teile im Roman, ähnlich dem Londoner Psalter.

Eine Hs., die noch einen Schritt weitergeht in Härte der Falten und strenger Gesichtszeichnung, gibt damit unverkennbaren Aufschluß über die Herkunft dieser Erscheinung. Wie wir in England den freien Stil des schottischen Psalters bis zu dem strengen Stil der früheren Epoche zurückverfolgen konnten, so wird nun auch hier der Anschluß an die ältere Richtung, das Herauswachsen aus ihr deutlich. Es ist der Kommentar des Porphyrius zu Aristoteles, Brüssel 1986—95 (2905), ein Buch in Quartformat (Taf. XXIII). Die Provenienz ist auch hier nicht bekannt, fol. 99 r steht mitten auf dem weißen Blatt in unregelmäßiger Kursive: Jacobus de Tarrouze. — Der Text ist in einer Kolonne geschrieben, in etwas bräunlicher Tinte; die Buchstaben sind ungleichmäßig im Schnitt und schwankend in der Lage, im ganzen gedrungen und breit. An den neun Kapitelanfängen stehen kleine Initialen mit Darstellungen von Schreibern, Lehrern und Schülern. Sie sind einfach gehalten, stabförmig, blau und mattrot mit sehr weicher weißer Innenzeichnung. An das quadratische Feld, das sie umfaßt, schließt ein breiter Streif an, in dem ein schmales Rankenband oder ein schlanker Drachenleib hinabläuft, um unten in Höhe der letzten Zeile in eine einmal eingerollte Ranke mit Knospenblatt zu enden, von der (hier nicht aus dem Inneren der Einrollung, sondern direkt von der Ranke aus) vier lange Blätter rechtwinklig zueinander auslaufen. Es ist also in allen Stücken die gewohnte Dekoration. In den Initialbildern nun ist der Übergang von dem eingangs erwähnten guten Stil der Bible Moralisée zum Roman de la Poire nicht zu verkennen. Die Ausführung der Gesichter und Haare verrät vollkommen die

alte Schulung, ebenso sind die Hände in einfachen Motiven noch meist in der Art der Bible gezeichnet. Dagegen erkennen wir im geschlossenen Umriß, in der Verteilung der scharfen Falten, in den enganliegenden, knapp modellierten Ärmeln, der Fußstellung, in einigen Händen (die fächerartig geöffnete Linke des Sitzenden fol. 100r) und einigen Köpfen (Profile) durchaus den Stil wieder, der in der „Poire" zu höchster Leichtigkeit ausgebildet, im Londoner und Wiener Psalter auf einer Mittelstufe zwischen diesen beiden Extremen erscheint. Das Kolorit, wesentlich blau, daneben reines Rot, Stumpfrot und Grün, ist höchst bezeichnend für ein Übergangsstadium zwischen Bible Moralisée und Londoner Psalter.

Dieses vertreten ferner die lateinische Bibel in Genf lat. 4 (Figurenstil gleich Bible Moralisée, aber an einzelnen Stellen, wie im Profil des Richters zu „Judicum", ist der Poire-Typus vorgebildet; Rankenwerk und tiefes, glänzendes Blau neben Rosa stehen der Poire nahe), die lateinische Bibel in Donaueschingen 177, bei der die Figuren im Stil der Bible Moralisée gehalten sind, aber in einem präziseren Umriß den Übergang zur Poire anbahnen, zu der auch das Rankenwerk vermittelt (vgl. besonders den Brüsseler Porphyrius), die Gestes des Lorrains Brüssel 9630, in mangelhafter Ausführung, eine französische Bibel in S. Omer, Nr. 68, die in Falten, Kolorit und Proportionen die alte, in Gesichtern, Armen, Stellungsmotiven die neue Richtung vertritt, eine kleine Bibel im Haag A. A. 267 (Typen gleich Bible, Falten, Initialen, Kolorit gleich „Poire"), zwei Bibeln in Lille Nr. 6 und 7. Daneben ist die lateinische Bibel in Stuttgart, Bibl. 4^0 Nr. 8 zu erwähnen, die im guten Poire-Stil ausgeführt ist, daneben aber zwei ganz in Stil und Technik der Bible Moralisée ausgeführte Initialbilder enthält: zu Exodus und Ruth.

In der Reihe Porphyrius — Wiener Psalter — Londoner Psalter — Roman de la Poire haben wir das klare Entwicklungsbild einer Gruppe, die an Zahl der zu ihr gehörenden Hss. fast die der Bible Moralisée übertrifft. Als Arbeiten meist handwerksmäßigen Charakters trifft man sie in fast allen Bibliotheken an. Ein großer Teil von ihnen sind Bibeln, meist in kleinstem Format, sehr dünnem Pergament, sorgfaltig minutiöser Ausführung. Eine vollständige Aufzählung der mir bekannten Exemplare würde zu weit führen. Ich be-

handle im folgenden nur die Hss. der Gruppe, die irgendeinen Anhalt für eine Lokalisierung gewähren könnten.

Da ist zunächst eine Bibel im British Museum Stowe I. Sie ist in Kleinfolio in zwei Kolonnen geschrieben; die Tinte tiefschwarz; die Buchstaben in dem oben beschriebenen Charakter der großen Bibel Stuttgart bibl. fol. 14, besonders eng gebunden; Abkürzungen sind häufig. Es finden sich viele kleine blaue und rote Initialen mit Fleuronnée, wenige kurze Leisten mit ganz mageren, gezahnten Gliedern. An den Buchanfängen stehen kleine Initialen in Bandform. Kolorit, kurze Rankenausläufer, blaue oder rote Gründe mit weißen Punkten — alles stimmt mit den Hss. unserer Gruppe überein. Die Bilder zeigen den Stil etwa auf der Stufe des Wiener Psalters. Die Umrisse sind ziemlich eckig, ebenso die Säume; die Stellungsmotive steif, noch ohne die zarte Elastizität der „Poire". Auch die Hände entsprechen am meisten denen in Wien; die Gesichter hingegen sind weniger kräftig gezeichnet, die gleichmäßig geraden Nasen und die langen, leicht gebogenen Mundlinien erinnern an Pariser Arbeiten aus der Méliacen-Gruppe.

Die Bibel enthält nun auf fol. 478v folgenden Eintrag: Reverendus in XPO pater et dn̄s dn̄s Johannes Chevroti de Poligniaco . . . Tornacen̄ Epūs hanc pulcram Bibliam Johanni . . . donavit A. d. m cccc quinquages̄ octavo . . . Gewißlich braucht die Bibel, die ein Bischof von Tournai im Jahre 1458 jemandem zum Geschenke gemacht, nicht in Tournai entstanden zu sein. An Wichtigkeit kann der Eintrag aber doch gewinnen, wenn wir in zwei flandrischen Hss. den Stil unserer Gruppe zwar nicht in aller Reinheit, aber in allen Teilen erkennbar wiederfinden. Es sind die beiden Antiphonarien in Brüssel 155 (666) und 6431 (665); das erstere (Taf. XXIV) bei weitem reicher und in besserem Stil. Hier fehlt zwar ein bestimmter Ortshinweis, jedoch die Schrift ist eng verwandt mit später zu erwähnenden flandrischen Hss.: schlanke Buchstaben, ganz gleichmäßig vertikal aneinandergereiht, 8-förmige s usw. Die Heiligen, die im Propre des saints fol. 283—360 vorkommen, sind zwar nicht spezifisch flämisch, werden aber alle in Flandern verehrt: Andreas, Nicolaus ep., Vincentius, Agnes, Agathe; fol. 427 verso findet sich noch eine besondere Hymne an die heilige Agnes.

Die großen Initialen in Bandform sind in Innenzeichnung, vor allem aber in den kurzen eingerollten Ranken mit Blattknospen sowohl mit der eben erwähnten Bibel wie mit der „Poire" selbst verwandt. In den Figuren erinnern die sehr breiten, langhinlaufenden Umrisse und die etwas leichter hingestrichenen spitz zueinander laufenden Mantelfalten, die glatt anliegenden Röcke, die schlanken Hälse stark an den Wiener Psalter. Die Typen decken sich nicht ganz, doch ist die Art der Wiedergabe ebenfalls mit Wien verwandt; die Hände sind stumpfer, doch sehen wir auch hier den abgeplatteten Daumen. Um sich von der Einheitlichkeit unserer ganzen Gruppe zu überzeugen, genügt ein Vergleich der Abbildung mit der Madonna Harley 4664. — Wenn wir auch nicht daran denken dürfen, das Zentrum dieses Stiles in Flandern zu suchen — wir werden bald sehen, wie wenig er da hineinpaßt —, so ist doch die Feststellung einer flandrischen Enklave von Wichtigkeit.

Mit der Bibel Stowe I gehören der Schrift nach zwei Bibeln eng zusammen, in deren Initialbildern wir auch den Stil der Gruppe wiederfinden; die eine, eine vollständige lateinische Bibel befindet sich in Brüssel Nr. 830 (5). Sie enthält folgenden Eintrag: Collegii societatis Jesu Coloniae, empta a. 1650. Die bräunliche Schrift der zwei Kolonnen übertrifft an Schärfe noch die Londoner Bibel und zeichnet sich aus durch eine manirierte Verbindung dünnster Haarstriche mit breiten Schwellungen. Doch die Grundformen sind genau die gleichen wie dort, ebenso die Vorliebe für Abbreviaturen. Die Miniaturinitialen sind klein, in Kolorit und kurzen Rankenenden deutlich zu unserer Gruppe gehörig, ebenso in den punktierten Gründen. Die Figuren sind kleine untersetzte Gebilde von einfachster Zeichnung; in allen Teilen jedoch ist der Zusammenhang mit Stowe I zu erkennen. Das Kolorit besteht hier einzig in blau und rot, aber beide Grundfarben sind mehrfach abgestuft: ziegelrot, kirschrot, mattrosa; blau, graublau.

Die zweite Bibel befindet sich in der Benediktiner Abtei zu Muri-Gries Nr. 16[1]). Die Schrift ist ein klein wenig schlanker und eckiger als Stowe I, sonst durch-

[1]) Siehe Beschreibendes Verzeichnis der illuminierten Hss. in Tirol von H. J. Hermann No. 54 mit Abbildung Fig. 17.

aus von gleicher Art. Nach Hermann sind die Initialen rosenrot und ultramarin, mit aufgesetzten, überaus zarten weißen Verzierungen auf ultramarin bzw. rosenrotem Teppichgrund in dünnen Goldrähmchen. „Die Initialen gehen am Rande in schmale, halb blau, halb rosa gemalte Leistchen über, die in langgezogene schmale Blätter enden, die sich des öfteren an verschlungene Spiralranken anschließen." In den Figuren hebt H. die zarten schwarzen Umrisse und pastosen Farben von großer Leuchtkraft hervor. — Diese Beschreibung paßt durchaus auf unsere Gruppe und ein Blick auf das Genesis-I überzeugt von der nahen Verwandtschaft. Freilich ist in dem kleinen Maßstab der Figuren alles vereinfacht; viel Abwechslung wird nicht erstrebt. Aber man vergleiche nur diese 7 Gestalten des Schöpfers mit den Figuren im Wiener Psalter, achte auf die unserer ganzen Gruppe eigentümlichen Fußstellungen, auf die Profile, die Haaranordnung, die Hände (die fächerartig die Erdkugel fassende Linke!), so kann über die Beziehungen kein Zweifel bleiben. — Ein schwer zu lösendes Rätsel gibt uns dabei der Eintrag auf fol. 483r auf: A. d. 1267 Ego frater Joh. Grusch complevi librum istum. Er ist nach H. in anderer Tinte sichtlich später eingetragen. Was wir von dem deutschen Namen in einer französischen Hs., was wir von dem nach Ausweis der Schrift möglicherweise richtigen Datum zu halten haben, ist durchaus ungewiß. Wenn H. anfangs geglaubt hatte, auf Grund dieser Notiz die Hs. für „Deutsch unter französischem Einfluß" zu halten, so hat er diese Annahme sogleich als unhaltbar erkannt und im Nachtrag korrigiert. Die Einreihung in unsere Gruppe bestätigt seine sichere Bestimmung als „französisch".

Neben Bibeln kommen auch Rechtsbücher in unserem Stil vor, so der französische Gratian Brüssel 9048 (2502), nicht bedeutend in der Zeichnung, aber vorzüglich im Kolorit, das von dem bekannten tiefen Blau und von Rot beherrscht wird, eine Hs. im Besitz des Herrn Dr. Rey in Aachen, von der eine Seite, ein Arbor generationis mit reichem dünnem Rankenwerk zwischen den zwei Figuren, auf der Ausstellung Alt-Aachen 1906 zu sehen war (Katalog Nr. 78), ein Arbor Consanguinitatis der Universitätsbibliothek zu Leipzig Nr. 965. Bruck, Die Malereien in den Hss. des Königreichs Sachsen Nr. 44, hält diese Hs. für italienisch; dagegen spricht nicht nur der Stil, sondern auch die Schrift.

Von allen Hss. unserer Gruppe ist mir nicht eine einzige bekannt, die einen direkten Hinweis auf ihre Herkunft enthielte. Bei der engen Beziehung zu englischen Hss. liegt der Gedanke an Nordwest-Frankreich unmittelbar nahe. Die Möglichkeit der Herkunft aus Nantes für Royal 2 B II, das Vorkommen des Stiles in Flandern bestärken gewiß in dieser Vermutung.

Durch Schrift und Stil nun verbindet sich mit unseren Hss. eine Anzahl an sich geringwertiger Manuskripte von zweierlei Richtung; sie gewähren einige Anhaltspunkte für ihre Lokalisierung, leider jedoch ohne einheitliches Resultat.

Das beste der hier in Frage kommenden Stücke ist der Uguccio Pisanus in Chantilly Nr. 428. Die kleine Schrift in breiten, scharf abgegrenzten Strichen mit vielen Abkürzungen und Interpunktionen gehört in die Reihe der Bibeln Stowe I usw. Die zehn großen Initialen sind plump in Formen, Farben, weißer Musterung und kurzen Rankenausläufern mit Blattknospen, lassen sich aber sehr wohl mit den uns bekannten Hss. vergleichen; ebenso die Hintergründe mit goldenen Kreisen und Dreipunkten. Die Miniaturen sind unbedeutend, Gesichter und Hände kaum besser als in Toulouse, in der Behandlung der Extremitäten zeigt sich dagegen ein sicheres Gefühl für organische Zusammenhänge, das ebenso wie die an sich durchaus flüchtige Faltenbehandlung aus einem Einfluß von den Hss. im Stil der „Poire" erklärt werden kann. Der Text endet nun fol. 257: Explicit Hugucio Deo gracias. Jacobus de Albona scripsit hūc librū anno dñi M CC LXX in vigilia om die veneris in vigilia omniū scō ī civitate Senonis. Also 1270 ist diese Hs. in Sens entstanden. Freilich wird uns der Gewinn, den wir aus dieser Erkenntnis für die Lokalisierung unserer Hss. ziehen könnten[1]), sogleich in Frage gestellt, wenn wir denselben dürftigen Stil in zwei Psalterien wiederfinden, die allem Anscheine nach in ganz anderer Gegend von Frankreich, hart an der flandrischen Grenze, entstanden sind. Es sind zwei Psalterien

[1]) Zumal in Verbindung mit dem Pontificale Ecclesiae Senonensis in Metz, Salis 23, das nach den Treueideinträgen ca. 1220 entstanden ist. Die sehr schlanken Gestalten in gleichförmigem Umriß, die langen Faltenlinien in leicht an- und abschwellendem Strich und der dichte Farbenauftrag lassen neben dem deutlichen Nachklang der Kunst des 12. Jahrhunderts eine gewisse Anbahnung des Poire-Stils erkennen.

der Bodleian Library in Oxford: Douce 49 (M. 21623) und Douce 24 (M. 21598); der erstere enthält im Kalender: Translatio Sci. Martini, Audomari epi, Martini epi, Maximi epi (die Reliquien des M., Bischof von Réjus, wurden in Thérouanne verehrt), Thome archiep, der zweite neben S. Omer den Hl. Bertin, Lambert, Vinox (Ypern), die Hl. Gertrud (Brabant). Alle diese Namen sind für die Gegend um S. Omer bezeichnend. Für diese spricht auch die Ersetzung der gewöhnlichen Psalterillustrationen durch Historien; in Douce 24 sind es Heiligen-Martyrien, in Douce 49 Judaskuß, Christus vor Kaiphas, Vogelpredigt (Ps. 51), Christus an der Säule, Kreuztragung, Christus am Kreuz zwischen Longinus und Stephaton, Kreuzabnahme und Grablegung.

Zwei Hss., die hier zuletzt genannt werden müssen wegen ihres Zusammenhangs mit Chantilly 428 und indirekt mit der „Poire", versetzen uns wieder an einen anderen Ort, nun mitten ins Herz von Nordwestfrankreich, nach Rouen. Die eine ist das Missale Gemmeticense Rouen A 305 (299), aus Jumièges am Unterlauf der Seine. Die spätere Eintragung des Gebets an S. Louis beweist seine Entstehung vor 1297; daß es für J. geschrieben ist, geht aus dem Kalender hervor; er enthält die Namen des Abtes Filbert, der im Jahre 654 das Kloster gebaut, der Königin Bathildis, die den Boden dazu geschenkt hatte, und der Austreberte, Äbtissin des von J. aus gegründeten Klosters Pavilly; daneben werden genannt die Bischöfe von Rouen, Gildard, Ansbert und Hugo, der hl. Wlfran (S. Wandrille und Abbéville), S. Sanson von Dol en Bretagne, Leuchtfredus, Abt von Croix-S. Ouen bei Evreux, dazu eine große Zahl englischer Heiliger: Oswald, Wilfried, Edmund, Columban, dem eine Kapelle in J. geweiht war. Auf den Kalender folgt der Missaletext in einer Kolonne; neben kleinen blauen und roten Initialen kommen größere mit reicher Fleuronnéefüllung vor. Initialen mit Figuren enthalten nur fol. 152r und 153r. Auf dem ersten steht das P(er ommnia secula) und darunter V(ere dignum et iustum est). Blau auf Rot mit leichter Innenzeichnung enthält das P auf Goldgrund die Darstellung der Messe mit drei gleichmäßig in Profil nach rechts gewandten Priestern; im V sieht man zwei weißgekleidete Gestalten zum Lamme beten, das oben rechts in rotem Kreise steht. Knappe Bandornamentik wie gewöhnlich; auf einer kurzen, nach rechts

auslaufenden Ranke ein Hase. Auf der nächsten Seite das T(e igitur); unter dem blauen Querbalken auf Goldgrund Ecclesia und Synagoge. Während Stellungsmotive und Hände sich mit der Poire-Gruppe vergleichen lassen, stehen die harte Zeichnung und die Köpfe (Profile, Augen) dem Uguccio in Chantilly ganz nahe.

Mit ihm zeigt auch ein Teil der Miniaturen in dem französischen Bibelfragment A. 211 (185) aus der Kathedrale von Rouen enge Berührung. Die kleinen Titelbilder der Salomonischen Bücher zeigen die koloristische Gesamthaltung der „Poire", die Zeichnung der sehr plumpen Figuren ist noch geringer als in Chantilly, aber in den Köpfen, Händen und Gewandlinien sehr verwandt mit ihm. In dieselbe Richtung gehören die wertlosen Miniaturen zu Maccabäern und Neuem Testament, während die Prophetenbilder zu der demnächst zu besprechenden, nordfranzösischen Gruppe der „Roman-Illustrationen" zu rechnen sind.

Eine dritte Hs. in Rouen, A 166 (305), Missel à l'usage de l'église de Montaure au diocèse d'Evreux, die neben dem P mit der Meßdarstellung zwei Vollbilder, Kreuzigung und Dreieinigkeit, enthält, gehört zu der zweiten Gruppe, die den Stil der „Poire" in einer verwandteren, doch rohen und flüchtigen Fassung zeigt. Sie kann auf unser Interesse nur darum Anspruch machen, weil auch sie französische und englische Hss. in sich vereinigt und weil die besten unter ihnen datiert sind; es sind zunächst: les miracles de Notre Dame par Gautier de Coinsy fr. 2163 vom Jahre 1266. Auf fol. 226v steht . . . scriptus per manus Guill. monachi maurigniacensis. Anno dni M CCLX sexto. Die Hs. ist also im Benediktinerkloster Morigny im Arrondissement Etampes geschrieben. Damit werden wir wieder in den nächsten Umkreis von Sens geführt, von wo aus das Kloster im Jahre 1102 gegründet worden war. Außer kleinen goldenen Initialen enthält die Hs. nur zwei Vollminiaturen: Fol. 1v die Madonna auf dem Thron von vier Engeln umgeben, fol. 2r Christus in Mandorla, in den Ecken die Evangelistensymbole, zu seinen Füßen in der unteren Spitze der Mandorla der anbetende Gautier. Gewiß ist alles sehr dürftig, die überschlanken Gestalten wirken ganz körperlos, der dünne Strich ist trocken, die Modellierung in breiten braunen Streifen völlig flach. Aber als Grundlage dieser handwerksmäßigen Leistung bleibt der

Stil unserer Gruppe überall erkennbar, und zwar ist die Beziehung zu den englischen Stücken besonders eng. Die Madonna hat in der Silhouette und in der Anlage der Falten viel mit dem Bilde in Harley 4664 gemein, selbst der Rahmen mit dem Giebel darin und mit den architektonischen Andeutungen darüber ist von dort abgeleitet. Auf der anderen Seite finden wir in der stockwerkartigen Übereinanderstellung der Engel, und in der Einordnung des Gautier in das sphärische Dreieck die oben charakterisierten Neigungen der englischen Illustratoren wieder.

Ebenso flau ist die Arbeit in der Bibel lat. 15467, die der hl. Ludwig dem Robert de Sorbon geschenkt haben soll (späterer Eintrag auf dem vorn eingeklebten Blatt), und die auf fol. 624v endet: finis. finis. finis. anno dni M CC LX decimo cōplet. . . . . liber iste (der Stempel der Sorbonne deckt die letzte Zeile zum Teil). Die besten Darstellungen befinden sich hier nicht in den ganz kleinen Initialen, sondern in Kreisen, die das Zentrum der Seiten 2r, 2v, 4r, 5v, 7r und der auf diesen enthaltenen Stammbäume bilden: Sündenfall, Isaaks Opferung, David mit der Harfe, thronender König, Geburt Christi. Verwandt mit den Miracles sind hier die schlanken Proportionen, die dürftige Gesichts- und Haarzeichnung, die langen Hände; die Gewandmodellierung ist noch ausdrucksloser. Eine direkte Anknüpfung an die Bibeln der „Poire"-Gruppe ermöglicht das Genesis-I. Nicht nur die Figuren Gottvaters (Profile, Hände, Fußstellung), sondern auch das reiche, sehr dünngliedrige Rankenwerk am Fußende stehen jenen Bibeln sehr nahe. Das Kolorit beschränkt sich auf blau, grauviolett, ziegelrot und mattrot. Die Schrift ist ungleich: von fol. 1—10 steht sie den obengenannten Bibeln, vor allem Stowe I, sehr nahe, im übrigen ist sie schlanker, geformter, der Pariser Schrift näher verwandt.

Eine sicher zur Zeit des hl. Ludwig geschriebene Hs., die mit den beiden zuletzt besprochenen zusammengehört, ist die Chronique de France fr. 5700; sie reicht bis 1225, enthält aber in den genealogischen Medaillons der ersten Seite schon Louis IX., dessen Regierungsdauer später hineingeschrieben ist. Die Miniaturen stellen dar fol. 5v in zwei rot-blauen Rahmen je zwei stehende Könige mit Schwert und Szepter, fol. 6r oben eine Königskrönung. Gewiß braucht es sich hier nicht um ein für den Hof oder in seiner Nähe

geschriebenes Buch zu handeln; wurden doch derartige Genealogien auch anderswo, z. B. in Toulouse mit Vorliebe hergestellt.

Nach Nordfrankreich führt uns ein Psalterium cum precibus et horis Harley 2930. Es enthält im Kalender in Rot die Translatio Sci Lamberti und den Namen des Märtyrers Mengold, Grafen von Huy, außerdem die heilige Aldegundis, Äbtissin des Klosters Dongen bei Gent, den Bischof Eucherius von Orléans, der als Mönch in Jumièges gelebt hatte, den Abt Philibert von Jumièges, Domitian, Bischof von Maestricht, die heilige Gertrud und Monegundis, Patronin von Chimay im Hennegau. — Auf den Kalender folgen vier Seiten mit je zwei Bildern in breiten Rahmen mit reichem weißem Rankenwerk darauf; das B, ebenfalls ganzseitig und in gleichem Rahmen enthält auffallenderweise Krönung und Tod Mariä (vgl. Douce 381, s. S. 90) und in den Psalminitialen (Zehnteilung) finden sich u. a. Kindermord (51), Auferweckung des Lazarus (80), Meßopfer statt des Gesanges im Kantate. Eigenartig ist das Kolorit: blau, lila und kirschrot.

Mit zwei unbedeutenden Hss., einem Perceval fr. 12576 und einem Psalter in Douai 186 ist alles genannt, was mir von französischen Miniaturen dieser Richtung bekannt ist.

Dagegen findet sich der Stil, vor allem die lockere Technik wieder in zwei englischen Psalterien in Lambeth-Library 368 und 558; der erstere in Quart enthält nach dem Kalender ad usum Sarum ganzseitige Miniaturen; von den Psalterillustrationen sind nur vorhanden: Ps. 68 oben Auswerfung des Jonas, unten Jonas im Fisch, Ps. 101 ein Kleriker an einem säulenartigen Tisch, auf dem ein aufgeschlagenes Buch liegt, Ps. 109 Christus allein thronend. Der zweite, in Oktav, enthält zunächst nach dem Kalender einige ganzseitige Bilder zur Jugendgeschichte Christi, während die Passionsdarstellungen zwischen die Psalmen eingeschoben sind; in den Initialen finden sich nur Halbfiguren.

Versuchen wir zusammenzufassen, was sich für diese Gruppe, die wir nach dem besten französischen Stück die „Poire"-Gruppe nennen können, ergeben hat: Sie ist ohne Zweifel die reichste von allen, die wir aufstellen können, und die am weitesten verbreitete. Von der Gegend um Sens bis nach Schottland finden wir Bestandteile von ihr. Unabhängig kann der Stil in Frankreich und in England nicht

entstanden sein. Auf den ersten Blick scheint es schwer, die Priorität des einen Landes vor dem anderen zu beweisen. Hier wie dort sehen wir ihn mit Erzeugnissen der älteren Richtung (Ingeburg, Bible Moralisée) verknüpft. Aber ohne Zweifel ist die anfängliche Entwicklung in England die organischere und leichter verständliche. Ich glaube, wir dürfen den Stil der Bibel des Wilhelm von Devonshire etwa als einen Nebenzweig der gleichen Richtung ansehen, die aus der gemeinsamen Wurzel des byzantinisierenden Stils in England erwachsen bei ihrer Übertragung nach Paris den großen Stil der Ludwigspsalter heraufführt. Die im Charakter der Zeichnung und des Farbenauftrags so ähnliche englische Fassung bleibt weniger wandlungsfähig, vermag sich wohl auch unter der Überproduktion der Werkstätten, in denen sie ausgebildet wird, nicht zu der aristokratischen Höhe der Pariser Arbeiten zu entfalten. Bei der Übertragung nach Frankreich wird sie zunächst von Ateliers aufgenommen, die in den Traditionen der Bible Moralisée arbeiten. Aus unvermitteltem Nebeneinander kommt es zu Mischungen allerlei Art, bis sich der Stil auch in Frankreich zu höchster Freiheit durcharbeitet. Die Verbreitung des Stils scheint dann in Frankreich bei weitem größer gewesen zu sein. — Als Zeitgrenzen wird man die Jahre 1250—1290 anzunehmen haben.[1])

Hervorzuheben ist die Einheitlichkeit in Figurenstil, Komposition, Kolorit, Dekoration und Schrift. Eines der interessantesten Ergebnisse unserer Zusammenstellung ist der Nachweis eines engen Zusammenhangs von Schreiber und Maler. Nur in den beiden Brüssler Antiphonaren sehen wir einen besonderen, einer künstlerisch durchaus verschiedenen Hss.-Klasse angehörigen Schriftcharakter. Sonst ist sowohl die Schrift Roman de la Poire — Schottland-Psalter — Nantes-Psalter wie die der Bibeln durchaus auf die Hss. unseres Stiles beschränkt. Man darf wohl die erstere als wesentlich englisch, die zweite als wesentlich nordwest-französisch an-

[1]) Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß es einige Glasfenster gibt, die die allgemeinen Kennzeichen des Poire-Stils tragen oder wenigstens eine analoge Abwandlung des um die Mitte des 13. Jahrhunderts herrschenden Stils zeigen, wie sie die „Poire" gegenüber der Bible Moralisée bedeutet: es sind die Fenster in der mittleren Chorkapelle von Notre Dame zu Semur (Bourgogne). Man vergleiche die Proportionen, die kräftigen Konturen, die Fußstellung; auch Koloristisches wie den blauen Grund in den 6 Medaillons des Petrusfensters zu äußerst rechts.

sprechen. — Ebenso bedeutsam ist der gleiche Dekorationscharakter sämtlicher Hss. Das (von der Bible Moralisée entlehnte?) Medaillon-Motiv findet sich in den französischen und den englischen Hss., ebenso die einfarbigen Gründe mit Dreipunkt- und Rosetten-Muster, der Initial- und Blattcharakter, die Rankenordnung (Knappheit, radiale Gruppierung). — Für das Kolorit ließen sich gewiß typische Unterschiede feststellen, z. B. lassen sich Untergruppen bilden nach Beschränkung auf blaue und rote Töne oder Bevorzugung von Grün. Doch ist es fraglich, ob damit irgend etwas für ein zeitliches oder sonstiges Verhältnis der Hss. gewonnen würde. Im ganzen gilt, daß das Kolorit sehr reich, der Farbenauftrag vorzüglich ist. Das tiefleuchtende Blau ist eines der wesentlichsten Merkmale; daneben steht kühles Graublau. Rot ist vielfach nuanciert, besonders nach rosa hin; gelb ist auch hier selten.

Die Besonderheiten der Figurenbildung sowie der Komposition: Symmetrie und Flächengliederung auf der einen, freie räumliche Anordnung auf der anderen Seite, haben wir zur Genüge hervorgehoben. Es sei nur noch auf die grundsätzlichen Unterschiede von Paris hingewiesen; sie sind gewißlich leichter zu erkennen als zu formulieren. Die Auffassung der Figur ist individueller im Typus des Gesichts, in der Stellung und Drehung des Leibes, in der Bewegung der Arme und Hände; die Darstellung ist knapper; geringere Mittel, weniger Arbeit, weniger Vollendung; aber auch weniger Formel im Einzelnen (Braue — Nase, Mund, Haar, Hand); bescheidener und unansehnlicher in allem ist die Zeichnung lebhafter und ausdrucksvoller. Es handelt sich bei aller scheinbaren Ähnlichkeit um grundsätzliche Unterschiede, bei Identität der Herkunft um einen ganz veränderten Entwicklungsgang. Von einer Verwechslung dieser Arbeiten mit Pariser Stil kann keine Rede sein.

2. Liber Floridus, Romanillustrationen, Artoishandschriften.

Die zweite Gruppe nordfranzösischer Malerei, die aus dem Stil der Bible Moralisée herauswächst, ist zu benennen nach ihrem Hauptwerk, dem Liber Floridus des Lambert von S. Omer lat. 8865 (Taf. XXV). Es ist ein im Text bereichertes, prachtvoll geschriebenes und geschmücktes Exemplar dieser vor 1119 verfaßten Sammlung theologischer und

historischer Texte, deren z. T. autographes Original in der Bibliothek zu Gent bewahrt wird.[1]) Datiert wird unser Exemplar auf die Zeit zwischen 1250 und 1270 dadurch, daß fol. 188 bis 189 ein Schreiben der Königin Blanche de France aus dem Jahre 1250 enthalten ist, während der Tod des hl. Ludwig am Schluß später nachgetragen ist. Daß es aus der Gegend stammt, in der der Verfasser gelebt, ist wohl a priori anzunehmen; denn nur dort konnte man gleicherweise Interesse haben an den Registern der englischen Könige (fol. 111), der Comites Northmanorum (fol. 113v), der Bischöfe von Köln und Grafen von Flandern (fol. 161 ff.) und an den Miranda Britanniae (fol. 114). Auch die Schrift weist auf den äußersten Nordwesten; in sehr sorgfältiger Ausführung zeigt sie die schlanken, vertikalen, unplastischen Formen, die wir in dem Brüsseler Antiphonar der vorigen Gruppe als Beweis für flandrische Herkunft ansahen und die wir in den auf S. 123 zu erwähnenden flandrischen Hss. wiederfinden.

Der Miniaturenschmuck ist von einer Größe und Monumentalität, wie wir sie bisher nicht gefunden haben. Nach der Apokalypse setzt er ein auf fol. 32v mit einem Bilde des Salomo. In einem in ein Quadrat eingespannten Kreis sitzt der König auf einem Stuhl von dünnen grünen Stäben; in voller Vorderansicht ist er dargestellt, symmetrisch halten seine Hände Schwert und Szepter. Ein glänzend blauer Mantel liegt auf rotem Untergewand über Schultern und Beinen. Auf der nächsten Seite, in breitem blauem Rahmen, die Madonna thronend auf einem Steinsitz zwischen zwei Leuchtern; auf ihrem Schoß sitzt das Kind in langem rotem Rock und erhebt die Rechte segnend nach dem Engel, der in großer Verkündigungsgebärde von links herankommt. — Es folgen von fol. 34r bis 42v acht Seiten mit apokalyptischen Szenen in je 4—5 Streifen übereinander. Auf fol. 34v stehen zwei Kreise von Quadraten umrahmt: oben thront Christus, unten steht das Lamm, darum die Propheten und Apostel. Die obere Hälfte von fol. 43r endlich enthält einen Löwen mit Kreuzstab und der Unterschrift: de stirpe davitica de tribu juda leo potens surrexisti cum gloria.

[1]) Über den Inhalt des Originals vgl. Pertz, Archiv für ältere deutsche Geschichtsforschung VII, S. 540—546; genaue Beschreibung unserer Hs. durch Delisle in den Notices et extraits des mss. t. 38 II, Paris 1906, S. 577 ff.

Ein Zusammenhang mit der Bible Moralisée kann nicht geleugnet werden. Die breiten Gesichter mit nicht hoher, durch langgezogene Brauen gerade begrenzter Stirn, die vorspringende, in kleiner Spitze endende Nase, der sehr breite Mund, die flache Kinnrundung und die Anlage der Haare zeigen Übereinstimmungen, die die verschiedenen Fassungen als zwei Stadien kontinuierlicher Fortentwicklung erscheinen lassen. Auch in Stellungen und Bewegungen, in dem Verhältnis der Extremitäten zum Torso wird man das gleiche Gefühl der Schwere und Langsamkeit wahrnehmen. Es fehlt alle Elastizität und alle Energie. Endlich wird auch die Eigenart der Gewandbehandlung im Liber Floridus nicht anders als die der Bible Moralisée zu bestimmen sein: abstrakter Gesamtumriß, Einteilung in aneinanderliegende, mit der Spitze nach innen gerichtete Dreiecke, Mangel an Stoffgefühl, wie er vor allem in der Behandlung der vom Körper abgelösten Zipfel fühlbar wird. Besonders klar verdeutlicht die enge Berührung ein Vergleich der großen Madonna mit der Maria der Pariser Vie de S. Denis fol. 58.

Aber nun, welch ein Unterschied in der Durchführung! Eine grundsätzlich andere Stilisierung läßt den Liber Floridus eine Reinheit der Wirkung gewinnen, die den Zusammenhang mit der Bibel fast unkenntlich macht. Das gegebene Schema wird abgeklärt in einem strengen Gefühl für reine Kontinuität der Linie. Es ist dem Künstler des Liber Floridus nicht möglich, auch nur eine Linie sich unbestimmt verlaufen, zwei Linien unklar zusammenfließen, eine die andere hart überschneiden zu lassen. Der Kontur des Gesichts z. B. wird stets vom Haaransatz rechts bis gegen das Ohr links durchgeführt; eine Zerreißung durch die Nase, ein Verfließen mit dem Mund, Überschneidung durch eine Hand oder einen fremden Körper ist ausgeschlossen. Ebenso geht es mit dem Gesamtumriß eines Körpers; er erscheint durchaus gebunden; an keinem Punkt gerät das ihm folgende Auge in Zweifel, wohin es zu gehen, welcher von zwei zusammenstoßenden Linien es zu folgen hat. Die Falten sind in regelmäßige Linien eingefangen, deren Stärke von Anfang bis zu Ende nicht wechselt und deren Form und Verlauf einer notwendigen ornamentalen Logik zu folgen scheint. Es sind Erscheinungen, in denen der grandiose Zeichenstil des 12. Jahrhunderts unmittelbar nachwirkt. Ganz offenkundig ist das

auch in der Haarbehandlung, in der Darstellung von Sonne und Wogen, Schiffen und Pflanzen. Und doch verliert sich der Künstler damit nicht in ornamentale Spielerei, vielmehr weiß er durch leiseste Nuancierung der Strichrichtung und weiseste Verbindung von Rund- und Winkelform durchaus natürliche, teils plastische, teils stoffliche Eindrücke hervorzurufen. Hier nun scheinen Einflüsse eingewirkt zu haben, deren Quellen wir kennen. Ein Vergleich der großen Madonna mit dem Hauptbild in Harley 4664 (Taf. XX s. S. 95) macht es wahrscheinlich, daß die Kunst der ersten Gruppe hier eingeflossen ist. Wie der Kontur des Leibes unter dem weit zur Seite gedrängten Mantel sichtbar wird, ein schmaler Gürtel die Taille einschnürt, ein Bausch des Rocks in runder Falte überhängt, das zeigt die engste Berührung. Auch in der Stilisierung der Madonnengesichter berühren sich die beiden Bilder. Und so werden wir auch dazu neigen, die reiche Belebung der Hand, im stärksten Gegensatz zur Bible Moralisée auf einen Einfluß der „Poire"-Gruppe zurückzuführen. Aber dem allgemeinen Körpergefühl und der Komposition teilt sich nichts davon mit, alles Malerische weist unser Künstler resolut zurück, es ist, als ob er in einem Moralisée, auf einen Einfluß der „Poire"-Gruppe zurückzu-Intarsia; unerschütterlich fest ist er an den reinen Flächenstil gebunden. Am deutlichsten wird dies bei größeren Figurenzusammenhängen, wie den Kampfszenen fol. 37 r, wo die Leiber übereinandergeordnet und in kontinuierlichem Umriß zusammengeschlossen werden, wie bei archaisch-grieschischen Reliefs.

In dieser Hs. ist das Werk eines ganz besonders begabten Künstlers zu erkennen, der unter günstigen Einwirkungen eine seltene Stilkraft zu entwickeln vermochte. Mir ist keine zweite Arbeit seiner Hand bekannt geworden und kein Werk, in dem seine Anregungen von ebenbürtigen Künstlern aufgenommen worden wären. Wohl aber hat er einen umfassenden Einfluß auf die Produktion seiner Tage gehabt. Es gibt eine große Anzahl von Hss., die davon zeugen; sie entstammen fast alle dem hohen Nordwesten Frankreichs. Ich nenne: die Bibel von Jesaias bis Apokalypse in Amiens Nr. 23, aus Corbie. Großfolio, zwei Kolonnen sehr gute, dem Liber Floridus nahestehende Schrift. Die Darstellungen der großen, kräftig gezeichneten Initialen sind in Gesichtern

und dem sehr einfachen Wurf der Gewandung dem Liber Floridus besonders verwandt. Im einzelnen mag man vergleichen: den Mardochai mit den apokalyptischen Reitern, die Tierköpfe in der Vision des Ezechiel, die aus dem Gefäß, das zwischen Gott und Jeremias steht, blattartig aufschlagenden Flammen. Überall die gleiche Einfachheit und Strenge der Stilisierung. Nur die Zeichnung hat nicht die Kraft des Originals. — Bibeln größten Formates, die hierher gehören, besitzen ferner die Bibliothek von Cambrai 345/6 und die Bibliothek von Lille 1—4. Diese trägt Band 4 fol. 265 v das Datum A. D. MCC sexagesimo quarto scripta fuit hec Biblia a guillermo Senonensi et diligenter correcta secundum Hebreos et antiquos libros a fratre Michahele de Novicella, tunc priore fatrum Predicatorum Insulensium (Lille) et capellano domini pape, expertissimo in Biblia. — Sie stammt aus dem Besitz der Dominikaner in Lille und hat wohl sicher bei ihnen ihren Schmuck erhalten. Der Charakter der mittelgroßen Initialen ist nordfranzösisch, knapp, mit kurzen Ranken in durchschnittlich je zwei Einrollungen mit roten und grünen Blattknospen. In den Figuren stimmen die Gesichter (Mund) und Haare, Hände und Falten mit dem Liber Floridus überein, vor allem aber die kleinen, stets freien Füße. Das Kolorit ist weich: Stumpfrot, Grün, Graublau.

Eine Hs., die bei geringerer Qualität den Stil doch besonders rein zeigt, ist das Peregrini Hirsaugensis speculum virginum, Arras 282, aus S. Vaast. Es enthält auf fol. 1 r ein C, in hellem Graurot auf Blau ohne jede Ranke; darin steht Sankt Petrus mit den Schlüsseln, zu seinen Seiten knien fünf Gestalten; auf fol. 23 r eine ganzseitige Darstellung, ein Baum, in dessen Blättern alle Laster verzeichnet sind. Oben in den Zweigen hängt der vetus Adam, der novus Adam sitzt unten mit der Krone auf dem Haupt wie der Salomo des Liber Floridus. Die Falten sind hier besonders knapp und eckig, die Hände lang und scharf geschnitten, die Locken kräftig modelliert. — Aus der Kathedrale von Arras stammt das Pontificale S. Mariae Atrebatensis, Arras 405, mit einer nicht bedeutenden Kreuzigungsdarstellung auf fol. 7v. Ferner gehören hierher Arras 293, Rabanus Maurus, mit zwei Initialen, das A im Missale Arras 49 aus S. Vaast, dessen übrige Darstellungen flüchtiger, auch sehr verrieben sind, ferner unbedeutende kleine Bibeln, wie Addit. 27 694

und 32085 (Fragment), Oxford Rawl. G. 6 (M. 14741) mit besonders hellem Kolorit, viel Gelb, und eine Bibel im Museum von Tournai. — Nicht zu verkennen ist endlich der Stil in Gesichtern und Falten der vier kleinen Miniaturen, die in die Endmedaillons des Kreuzes von Hugo d'Oignies, London, Victoria-and-Albert-Mus. aus Webb-Coll. 244 eingefügt sind; links die Madonna auf einem Thron mit Drachenköpfen, oben die Frauen am Grab, rechts die Geburt, unten Christus an der Säule. Sehr fein ist die schwarze Zeichnung, das Kolorit ganz verblaßt.

Fassen wir zusammen, so haben wir hier eine Gruppe von Hss., deren Mehrheit aus dem Gebiet zwischen Corbie und Lille, besonders aus Arras stammt und z. T. ohne Zweifel daselbst entstanden ist. In einer Bibel vom Jahre 1264 ist der Stil völlig ausgebildet. Seine Grundlage bildet die Bible Moralisée, aber ihre Art ist von einem bestimmten, höchst begabten Künstler stark abgewandelt worden. Von Einfluß ist dabei der Stil der „Poire" gewesen, für stoffliches Gefühl, Kolorit und knappe Dekoration. Aber der gesamte Charakter ist in seiner Strenge durchaus von ihr verschieden, auch ohne jede Beziehung zu Paris, persönlich bedingt und lokal abgegrenzt.

Es gibt eine Reihe Manuskripte, deren Miniaturen in vielen Stücken dem Liber Floridus verwandt sind; sie zeigen jedoch dabei so stark die Neigung zu dem Stil einer anderen, in ihren bezeichnendsten Stücken vom Liber Floridus grundverschiedenen Gruppe, daß wir sie hier gesondert zu betrachten haben. An erster Stelle steht ein Psalter in Quartformat Addit. 30045, nach Schrift und Dekoration gleich vorzüglich (Taf. XXVI). Die Buchstaben haben den Charakter der schlanken, die Vertikalausdehnung aller Öffnungen betonenden Minuskel im Liber Floridus. Dabei die gleichen Rundungen am Fuß, die Haken am unteren Ende der p, dieAbkürzungszeichen. Aber die Ausführung ist viel sorgfältiger, gemahnt an die Vollendung der Pariser Schrift und steht gegen die besten englischen Hss. der Zeit, z. B. den Tenison-Psalter nicht zurück. Dabei ist die Anordnung der Zeilen von der größten Regelmäßigkeit, an jedem Versanfang steht, ausgerückt, ein rotes oder blaues, am Psalmenanfang ein goldenes Initial. Viele zarte Zeilenenden von verschiedenartigsten Mustern in blauer und roter Federzeichnung

füllen die entstehenden Lücken. Die acht großen Bildinitialen sind von bester, knapper Zeichnung, Rankenform mit Füllung, mattrot und blau, sehr beschränkte weiße Musterung, kurze Ranken mit einer Einrollung und großer Blattknospe, breite goldene Quadratumrahmung mit schmalem Seitenfeld, in das die ersten Worte eingetragen sind. Die Darstellungen sind reicher als sonst. Im B sieht man oben den harfenden David, rechts vor ihm einen lebhaft bewegten Jüngling mit zwei Bechern in den Händen, unten David und Goliath. Im D von Psalm 26 erscheint Gott in ganzer Figur vor dem knienden David, außerdem über David eine Hand mit Weihrauchkessel (wie eine Andeutung der Salbungszeremonie!). Im D von Psalm 52 stehen Christus und der Insipiens ebenbürtig nebeneinander, im E genügt das Glockenspiel nicht, nur seine Linke hat David dafür frei, mit der Rechten hält er ein Horn, in das er bläst, in seinem Schoß liegt die Harfe, eine zweite stets rechts von ihm. — Dem Bedürfnis voller körperlicher Präsenz aller Personen entspricht ihre monumentale Gestaltung. In ihr sind die Grundsätze des Liber Floridus erkennbar: der festgezogene Kontur und ein ornamentales Verhältnis der Linien. Als Beispiel dafür verweise ich auf den Insipiens; wie die beiden Umrißlinien seines Oberkörpers in der oberen Begrenzungslinie seines Schurzes kontinuierlich zusammenfließen, das gemahnt an streng ornamentale Gebilde aus Schmiedeeisen etwa oder im Zellenemail. Aber schon ist in ihnen ein Gegensatz zum Liber Floridus erkennbar: der Strich schwillt an und ab, er hat nicht mehr die fugenartige Schärfe wie die Trennungslinie zweier hart aneinander gepaßter Flächen. Und nun springt uns die verschiedene Gesinnung auch an anderem Orte in die Augen; vor allem in der Gewandmodellierung: da laufen die Striche kreuz und quer, berühren sich ganz dicht, ohne zusammenzufließen, werden gewellt und gebrochen, sind ganz verschieden in der Dicke. So wird das Gewand bauschig und seine Innenmodellierung tritt in Widerspruch zur strengen Umrahmung. Also ein Vergessen der ursprünglichen Absicht, ein Übergang.

In den Typen erkennen wir das Ideal des Liber Floridus: das schmale, mandelförmige Auge, die flache Braue, die vorspringende Nase mit eingezogenen Flügeln, den breiten Mund, den flachen Kinnbogen; in der Modellierung spielt der weiche rote Wangenfleck eine große Rolle. Aber wie er

weicher mit dem gesamten Gesichtston verschmolzen ist, so sind die Linien weniger bestimmt, dünn und flüchtig gezeichnet. Ein Streben nach Modellierung, nach Ausgleich ist vorhanden; bezeichnend dafür ist im Kolorit das Vorwiegen von braun.

Über die Herkunft des Psalters aus dem äußersten Nordwesten kann kein Zweifel sein. Der Kalender enthält: Firmin, Austreberte, Ricarius, Medardus et Gildardus, Depositio sci virigaloei abbs, Depositio Sci Bertini. Zu Anfang des 14. Jahrhunderts ist der Psalter in den Besitz der Kastellane von Bourbourg in Flandern gekommen, die viele Todesdaten aus ihrer Familie im Kalender nachgetragen haben, u. a. Themar und seine Söhne Gillebert und Walther, die mit dem Grafen Karl von Flandern 1126 in Brügge getötet wurden, Balduin II., einen Enkel dieses Themar, Arnulf II., Graf von Guines und durch Vermählung mit Beatrix, der Nichte Balduins, Kastellan von B., gest. 1224, Balduin III., seinen Sohn, gest. 1244.[1]) Außerdem ist der Tod eines Frater Nellinus de Colonia 1301 eingetragen.

Stilistisch nächst verwandt ist das Missale Arras 448 aus S. Vaast mit zwei Initialen und der ganzseitigen Kreuzigung fol. 183 v (Taf. XXVII). Besonders gut ist auch hier die Schrift, die sehr ähnlich wiederkehrt in dem Bibelfragment (Genesis-Mitte der Psalmen), Arras 561 aus S. Eloi in Arras. Bei dem Großfolioformat ist es eine sehr große Minuskel, die sich nur in etwas schärferem Bruch und ganz dünnen Haarstrichen von der des Bourbourg-Psalters unterscheidet. Die Ausstattung ist weniger sorgsam als dort, doch reicher in den Motiven, die einfach gehaltenen Bandinitialen laufen in lange Vertikalbänder aus, deren Hauptbestandteile von oben gesehene Drachenleiber auf goldener, eckig umrissener Folie sind. — Die Zeichnung hat sich mehr als die des Psalters von der ornamentalen Größe des Liber Floridus entfernt, die Umrisse sind von wechselnder Stärke, oft gar etwas zitterig; in der Behandlung der Arme, des Verhältnisses von Kopf — Hals — Brust ist ein Mangel klarer Formanschauung zu empfinden. Aber in den Gesichtern erkennen wir die Eigentümlichkeiten des Liber Floridus-Stiles wieder. Die Falten-

[1]) Vgl. André Duchesne, Histoire généalogique des maisons de Guines .. Paris 1631, livre IV und V.

behandlung ist auf dem vom Psalter eingeschlagenen Wege zur Auflösung des Gewandes in plastisch herausgebildete Einzelbäusche gelangt. Diese sind entweder elliptische Erhebungen oder lange Stege mit einer Einziehung in der Mitte; es sind das Dinge, die in den englischen Hss. der „Poire"-Gruppe, vor allem Royal 1 D I vorgebildet sind; ihre endgültige Form steht vielleicht in Zusammenhang mit plastischen Werken, wie dem Evangelisten Johannes im Museum von Namur.[1]) Die Säume scheinen hingegen noch direkt von der Bible Moralisée inspiriert.

Stärker durchgeführt ist diese Bauschbehandlung in einer nach Ausweis der Schrift 1—2 Jahrzehnte jüngeren Hs., die auch im Dekorativen unserem Bibelfragment nahesteht, in der großen zweibändigen Bibel Brüssel II 2523 (45). Die Schrift ist von der Art der zwei vorbesprochenen Hss., nur ist der Strich breiter, die Haken und Verbindungsstriche sind auf das kürzeste Maß gebracht, wodurch die Vertikalität der Öffnung und die enge Reihung noch gesteigert wird. Der Schmuck der Bibel beschränkt sich auf die großen Initialen an den Buchanfängen. Sie stehen ganz isoliert in etwa quadratischem Goldrahmen. Dieser trägt an den äußeren Ecken lange dreiteilige Goldspitzen, an der dem Text zugewandten Seite läuft das Initial innerhalb der Goldleiste in kurze Einrollungen aus, zwischen denen ein rechteckiges Feld mit reicher Goldranke auf farbigem Grund gefüllt ist. Es ist dies ein Rest des üblichen Streifens mit den ersten Textworten an den Psalminitialen. Die weiße Innenzeichnung der Bandteile ist reicher als in den zwei vorbesprochenen Stücken, ähnlicher der Art der „Poire". — Auf den Initialseiten ist der Text von Rankenwerk begleitet. In ihm kehrt das seltene Motiv wieder, das wir in dem Bibelfragment in Arras fanden: der senkrecht von oben gesehene Drache mit den platt am Bauch anliegenden Füßen, dessen Schwanz in eine dünne, leichtgewellte Ranke ausläuft. Von pflanzlichen Motiven kehrt häufig Eichel und Eichblatt wieder, die breiten Teile an den Rankenwurzeln sind reich ausgezackt, so daß sie wieder in einzelne Blätter aufgelöst erscheinen. Darin ist der Einfluß der reichen englischen Psalterien erkennbar. — In den

[1]) Abg. bei R. Koechlin, La sculpture Belge et les influences françaises aux XIIIe et XIVe s. Gaz. des B.-A. 1903. S.-A. S. 11.

Figuren nun ist, wie gesagt, die plastische Faltengebung kräftig ausgebildet. Freilich verliert sie an Kraft durch den verhältnismäßig kleinen Maßstab der Figuren, die in ihrer steifen Unbewegtheit gewissen englischen Hss., wie der Bibel Royal 1 D I nahestehen, während die runden Köpfe eine Neigung zu fratzenhaften, an Negertypen erinnernden Profilen haben, die den Arbeiten der hier zunächst anzuschließenden Gruppe das Gepräge geben. Die Bibel, die aus der Coll. Philipps in Cheltenham stammt, soll früher im Besitz von S. Martin in Tournai gewesen sein. Es fehlt heute dafür jeder sichtbare Beweis, doch kennen wir eine zweite eng mit der Bibel zusammengehörige Hs., die auf ihrem ersten Blatt die alte Inschrift trägt: Liber ecce bī martini Torñ. Es ist ein großer Boetius, de consol. philos. in Brüssel II 1012 (1219). Er enthält auf fol. 1 v ein großes C, das den Initialen der Bibel sehr verwandt ist: der Bogen hellrot, mit weißer Welle, rechts geschlossen mit dünnem blauem Stab mit leichten weißen Strichen. Das erste Wort Carmina ist rechts auf senkrechtem Streif eingetragen. Dargestellt ist der Verfasser, wie er auf reichprofilierter Steinbank sitzt, die Linke an seiner Wange, in der Rechten ein langes Schriftband: Quid me felicem tociens jactastis amici — Qui cecidit stabili non ille erat gradu. Rechts von ihm ein Lesepult mit aufgeschlagenem Buch.

Die Gruppe, deren Stil die Bibel und der Boetius schon zum großen Teil repräsentieren, kann man als die der „Romanillustrationen" bezeichnen. Es gehören ihr bei weitem die meisten der französischen Romanhss. der Zeit an. Das typische Beispiel in Schrift, Ausstattung und Stil ist der Lancelot fr. 342 vom Jahre 1274.[1]) Er endet fol. 234 v: Cis Roumans fu par escris. En lan del incarnation nostre segnor mil deux cens et sixante et quatorze. . . . Es ist ein Folioband, in zwei Kolonnen geschrieben. Die Schrift ist gedrungen, auf breite Öffnungen und horizontale Abschlüsse angelegt, der „Poire" verwandter als dem Liber Floridus. Viele kleine goldene Initialen auf Rot mit blauer Füllung und umgekehrt. — Miniaturen sind in großer Zahl willkürlich in den Text eingestreut; teils fügen sie sich quadratisch einer Kolonne ein, teils sind sie lang und niedrig in doppelter Kolonnen-Breite.

[1]) Die Facsimilenachbildung einer Seite bei Silvestre, Paléographie universelle II, pl. 188.

Die Rahmen bestehen aus blauen oder roten Streifen, die an den Ecken unvermittelt aneinanderstoßen und mit weißen Ranken und — auch auf Rot — roten Blüten gefüllt sind. Goldrand und einspringende Goldecken hat nur der Rahmen auf fol. 1 r, an den sich auch an drei Ecken selbständige Ranken mit animalischen Kopfstücken anlehnen.

Der Stil ist von äußerster Derbheit: kleine untersetzte Figuren; fratzenhafte Gesichter, vor allem Profile mit kurzer hoher Nase, großgeöffneten blöden Augen, halbgeöffnetem Mund mit etwas hinabgezogenen Winkeln, breitem Kinn. Dicke braune Umrisse, die den puppenhaften Leib steif einrahmen, wenige schwere Falten; die Hände sind riesengroß, in unverhältnismäßiger Länge hebt sich oft der Zeigefinger heraus. Also eine geringe Kunst, die kaum der Beachtung wert erschiene, wäre sie nicht so weitverbreitet und hervorragend durch stofflichen Reichtum und durch Vorliebe für Landschaft und Architektur. Es ist die eigentliche Illustration, die von allem, was in der Geschichte erzählt ist, eine Andeutung geben will, dabei jedoch mit den einfachsten Mitteln verfährt. Das Kolorit sehr dunkel gehalten in blau, zwei roten Tönen und dunkelgrün. — Ähnlich sind ein großer Lancelot fr. 344 mit Bildinitialen und wenigen kurzen Ranken mit Blattknospen; bei knappem Raum treten Architektur und Landschaft zurück; ferner die Histoire de S. Graal, Merlin usw. fr. 770, das Merlin-Fragment Harley 1629 mit zwei Miniaturen, der Marke, Arsenal 3355, ein Recueil de Poésies Arsenal 3527, die Légendes Arras 307, ein Brunetto Latini Arras 1060, ein anderer in Brüssel 10228 usw. Durch den Inhalt für die Lokalisierung wichtig ist fr. 12203, worin neben der Histoire d'Outremer du roi Saladin die Chronique des Comtes de Flandre bis 1175, Chroniques des rois dangleterre bis 1220 und die Geschichten Balduins von Flandern und seines Bruders Henri stehen.

An Qualität viel bedeutender sind eine Reihe von Psalterien. Ein kleiner Franziskaner-Psalter befindet sich im Arsenal Nr. 280 (Taf. XXVIII). Von den Initialbildern ist erwähnenswert: im B oben David mit der Harfe, vor ihm ein tanzender Jüngling (vgl. Psalter von Bourbourg), Quid gloriaris mit Bethlehemitischem Kindermord, Salvum: David liegt bekleidet auf der Wasserfläche, Exultate: rechts von dem glockenspielenden David ein Harfen- und ein Flöten-

spieler. Den Stil zeigen reiner die trefflich ausgeführten Vollbilder der ersten Seiten: Anbetung der Könige, Gefangennahme, Christus am Kreuz, Noli me tangere, Himmelfahrt, Stigmatisation (Franz kniet vor einem Altar), Tod des Franz, ein hl. Franziskaner disputiert mit zwei Haeretikern. — Die Rahmen dieser Bilder sind aufs reichste ausgebildet: breite blaue und rote Streifen mit großentworfener weißer Musterung, die im Prinzip Verwandtschaft mit dem Missale Arras 448 zeigt; die Eckquadrate sind mit goldenen Vierpässen gefüllt, um das Ganze zieht sich eine goldene Leiste, die an den Ecken in lange Fleur-de-lys-artige Spitzen ausläuft (vgl. Bibel in Brüssel II 2523). Die Figuren zeigen den Stil der Romane in der höchsten Vollendung, deren er fähig war. Bei den Gesichtern hilft die ausdrucksvolle Haltung auf dem schlanken Hals und die großzügige Stilisierung des lockigen Haares über die abstoßende Rohheit der Züge hinweg, bei den langfallenden Gewändern der stehenden Figuren, die bedeutend schlanker sind als sonst, ist durch eine gewisse Weichheit und Biegsamkeit des dicken Faltenstrichs und allmähliche Aufhellung gegen die Mitte der Faltenbahnen der Eindruck schwerfallenden Stoffs erzielt, die gebrochenen Falten sitzender oder kniender Gestalten sind in der oben geschilderten Weise gruppiert. — Der Kalender läßt über die Herkunft kein Urteil zu. Einen Ersatz dafür bietet ein ganz kleiner Psalter in Brüssel 14682 (594), der von der gleichen Hand gemalt zu sein scheint. Er ist wahrscheinlich in Marchiennes zwischen Douai und Valenciennes entstanden; denn in Kalender und Litanei sind die hl. Rictrudis und Eusebia hervorgehoben. Die Ausführung ist im Verhältnis zum Format (0,065 : 0,045 m, etwas beschnitten) von erdrückendem Reichtum. Den Kalender schmückt ein goldenes KL auf blau und rosa, oben eine Horizontalleiste in Gold mit blauen und roten Schwellungen, eine gleiche am rechten Rand der zweiten Monatsseite. Auf der einen Seite ein kleiner Kreis mit Monatsfigur in grünem oder rotem Rahmen. Am Fuß des Februar fol. 3r eine Frau, die ein Glücksrad dreht, auf dem oben ein König thront (vgl. Roman de la Poire). Von fol. 14v bis 21r enthält die Hs. je zwei einander zugekehrte Vollbilder, dazwischen zwei Seiten Text. Die Rahmen stimmen ganz mit denen in Arsenal 280 überein, nur sind außerdem schwerfällige Bogen eingestellt. Die Bilder zeichnen

sich durch gut abgewogene Komposition aus. — Das B auf fol. 22 v enthält wieder das eigenartige Rosa. Es endet knapp in zwei kräftigen Einrollungen, auf der oberen Ecke sitzt ein Affe. Unten sehen wir einen Drachen mit eingerolltem Schweif, auf dem ein Bogenschütze steht. Die Illustrationen (Zehnteilung) zeigen manche Sonderbarkeit. So sehen wir bei Psalm 26 den alten David von Christus gekrönt — also eine Vermischung der beiden an dieser Stelle üblichen Bilder. Dafür hat der Maler bei Psalm 38 das Motiv des Dominus Illuminatio angebracht: David kniet vor Christus mit der Hand am Auge. Im Exultate steht rechts vor David, der die Glocken schlägt, ein Geistlicher an einem Lesepult: also eine Vermischung mit dem Kantate-Bild. Die Initialseiten sind mit Ranken und vielen Drolerien gefüllt. Das Kolorit der Figuren besteht gleichmäßig aus blau, mattrot und grün. Auch hier ist gegenüber der Rauhheit der Gesichter die Freiheit der Faltengebung in den dickstoffigen Gewändern besonders hervorzuheben.

Bedeutend geringer sind die Miniaturen gleichen Stils im Livre d'heures Brüssel 9391 (762), das aus dem Grenzgebiet zwischen Frankreich und Flandern stammt. Im Kalender steht wieder die hl. Rictrudis, in der reichen Litanei ihr Sohn Mauront, der in Douai und Arras verehrt wird, Gurdinellus, der Eremit von der Insel Anchin in der Scarpe, dessen Leib in Douai ruht, Hubert, Bischof von Lüttich, Gaugericus, Bischof von Arras, Remaclus, Bischof von Maestricht, Sct. Trudo von S. Trond, die Ragenfredis, Äbtissin von Denain an der Schelde, Hunegundis, die Gründerin des Klosters Homblières bei S. Quentin. — Eigentümlich ist die Anbringung der acht Bilder in großen Miniaturen über den Initialen. An den Rahmen wieder die für unsere Gruppe charakteristischen großen Goldblätter. Innerhalb des Rahmens zwei bis vier gothische Arkaden, deren Giebel die obere Leiste überschneiden. Die Darstellungen sind wieder etwas erweitert. So enthält die Miniatur über Psalm 28 unter dem linken Bogen David mit der Hand am Auge, unter dem rechten stehen vier Männer; Psalm 36: links David wieder mit der Hand am Auge, rechts eine tiefhinabgezogene Wolke, in der die Halbfigur Gottes sichtbar wird. Psalm 52: links der Insipiens und Christus, rechts Christus und der Teufel; auf der unteren Ranke dieser Seite ein König im Begriff, dem

Insipiens zu folgen, von einem anderen zurückgehalten. Psalm 97: links drei singende Geistliche, rechts David, der den Takt schlägt. — Außer diesen ikonographischen Besonderheiten bietet die Hs. nichts Bemerkenswertes.

Besser ist ein kleiner Psalter in der Bibliothèque de Ste. Geneviève 2689. Aus dem Todeseintrag einer Nonne des Klosters der hl. Elisabeth in Genlis bei Noyon, 24. Sept. 1264, ist zu schließen, daß der Psalter einer Insassin dieses Klosters gehörte; im Kalender ist der Tag der Elisabeth als totum duplex bezeichnet, diese Heilige ist in der Litanei hervorgehoben und auf einem der ganzseitigen Bilder (fol. 12r) dargestellt, wie sie durch einen Mönch gezüchtigt wird. — Der allgemeine Stil und das trübe Kolorit stellen dies Psalterium in unsere Gruppe, während die sehr langen Proportionen und der dünne zittrige Strich in den Gesichtern an die Bibel lat. 15467 (s. S. 110) erinnern. — Roh ist das Psalterium lat. 1077, das nach Delisle aus der Gegend von Lüttich stammt, viel zierlicher der kleine Psalter Douce 23 (M. 21597), dessen Kalender auf Amiens weist. Ein Eindringen des Stils in die an sich anders geartete Kunst von Rouen — Jumièges konstatieren wir in den oben ausgeschiedenen Miniaturen der Bibel Rouen A 211 (185).

Es gab also gleichzeitig mit der Schule des Liber Floridus und in denselben Gegenden, nur in etwas weiterem Umkreis (Tournai-Noyon), ein zweites „Atelier", das in seinen reinsten Produkten sich von jener wesentlich unterscheidet. Statt der ornamentalen Stilisierung ein mehr plastisches Empfinden, statt der symbolischen Bildauffassung ein konkretes Illustrationsverlangen, das sich in einer ikonographisch interessanten Abwandlung der Psalterillustrationen, mit mancherlei Ungenauigkeiten, ausspricht. Zwischen beiden Gruppen vermittelt (nicht überleitend, sondern von beiden Gruppen gleichmäßig beeinflußt) eine kleine Zahl qualitativ vorzüglicher Hss., für die in Dekorationsprinzip, einzelnen Ziermotiven und Faltenbehandlung englischer Einfluß nachzuweisen ist. — Ist der Wert der einzelnen Leistung nicht hoch einzuschätzen, so ist die Gruppe im Ganzen wichtig als Beweis einer regen Tätigkeit in jenen Provinzen, deren Zentrum das Artois bildet, einer Tätigkeit, die sich zwischen England und Paris durchaus selbständig behauptet in einer entschiedenen Formensprache und in lebendiger Bereicherung der Darstellungsinhalte.

Zu einer neuen Gruppe leitet eine Hs. über, die den Romanen im allgemeinen noch nahesteht. Es ist der Kodex Arras 657; er enthält die Morales chrétiennes, chansons notées, Histoires romanesques. Er ist datiert fol. 212v. Cis livres fu escris en lan del incarnation n. s. mil et II et soissante dis e VIII... Si lescrit Johanns damiens li petis. Seit 1625 befand er sich in S. Vaast in Arras. — Für die Schrift fehlt ein bestimmtes Vorbild. In der Neigung zur Abrundung und Zusammenziehung der Buchstaben, in horizontaler Führung der oberen Haken an den l, langen s usw. und im reinlichen Kontur erinnert sie am ehesten an die Bibeln aus der Poire-Gruppe. — Der Schmuck der Hs. besteht wesentlich aus kleinen goldenen Initialen; von dem unteren Rande ihres kleinen blauen oder mattroten Polsters zieht sich ein schmaler Goldstreif und neben ihm ein blauer oder mattroter Streif mit einer weißen Linie darin an der ganzen Kolonne hinab. Bei den kleinen farbigen Initialen an den Buchanfängen, in denen ein dünner Zweig sehr regelmäßig angeordnet ist, geht eine farbige dünne Ranke neben breiterem farbigem Streif hin; dann bilden sich oft kleine Abzweigungen nach außen, in zwei Einrollungen, als deren Folie der begleitende Streif in rechteckige Felder herausspringt. Ebenso liegen die großen Einrollungen der Ranke auf einfach oblongen Feldern auf. Es ist der größte Gegensatz zu der Behandlung der Polster in Paris und in der Poire-Gruppe, die in den lebhaften Einziehungen und im spitzen Vorspringen den Zug der Rankenrollung wiederspiegeln. Drolerien sind sparsam angebracht. — Während die eine größere Miniatur auf fol. 169r den „Romanillustrationen" ganz nahesteht, sind die Miniaturen und die Bildinitialen des ersten Teiles fol. 1—128 ein wenig abweichend behandelt. Dargestellt sind Geschichten Christi oder der Heiligen. Sie sind umrahmt in der Art von Arsenal 280 mit Goldleiste und Eckverzierungen. Wie im Livre d'heures Brüssel 9391 ist die Darstellung von hohen gothischen Giebeln bekrönt, die hier in riesige goldene Kreuzblumen enden.

Die Figuren haben viel mit den Romanen gemein: die niedrigen Proportionen, die groben verallgemeinernden Umrisse, die schwere Faltengebung in wenigen dicken Linien; auch hier sind die Köpfe mit Vorliebe in Profil dargestellt und weisen dann die gleichen Züge von Brauen und Nase,

Mund und Kinn, dichtem Lockenhaar auf. Aber schon hier ist etwas nicht zu übersehen, was dann bei den in Dreiviertelansicht gegebenen Köpfen vollends deutlich wird: eine viel dünnere Zeichnung und eine veränderte Stilisierung des Auges. Dieses ist als Kreis dargestellt, mit der Pupille hart am inneren Rande und einer langen scharfen Horizontallinie am Außenwinkel. Es ist das ein Schema, das wir in ganz Nordfrankreich noch nicht gefunden haben, während wir es sich in Paris allmählich entwickeln sahen. Es fragt sich, ob es sich hier um eine zufällige Erscheinung oder um Herübernahme aus einem anderen Kunstzentrum handelt.

Diese Züge sind nun unbedingt herrschend in einer anderen Hss.-Gruppe, die noch bestimmter in Arras zu lokalisieren sein wird. Sie ist auf den ersten Blick von den Romanen verschieden wie Tag und Nacht, hell im Kolorit, zart ja schwächlich in der Zeichnung; aber in der eben besprochenen Hs. Arras 657 haben wir das Bindeglied. Am augenfälligsten wird das, wenn wir einsetzen mit dem Breviarium monasticum Arras 729 (Taf. XXIX). Es stammt aus S. Vaast und ist für diese Kirche geschrieben; denn rot steht im Kalender verzeichnet: Dedicatio ecclesiae Sci Vedasti. Außerdem enthält der Kalender: Aldegundis, Vindiciani epi et conf (Bischof von Arras und Cambrai, gest. 705), Ursmari, Bertini, Lamberti, Winoci abb.; S. Louis ist später nachgetragen. — Die Schrift der zwei Kolonnen ist von außergewöhnlichem Formenreichtum bei schärfster Ausführung. Sie übertrifft darin die besten der zum Liber Floridus gehörigen Hss. und findet ihre Ebenbilder nur in Manuskripten, die in der unteren Maasgegend oder gar am Rhein entstanden sind (s. Kapitel IV passim). Rote und blaue Initialen mit der üblichen Vertikalleiste finden sich auf jeder Seite. Häufig sind große Zierseiten, die in Verbindung mit farbigen Rankeninitialen eine vollständige Umrahmung beider Kolonnen aufweisen. So gleich die erste Textseite fol. 12r. Etwa in der Mitte der ersten Kolonne steht ein größeres Initial mit Darstellung der Kreuzaufrichtung; kleinere Rankeninitialen darunter und in der zweiten Kolonne. An diesen Initialen vorbei laufen dünne Ranken neben breiterem Band. Ein drittes Rankenband zieht sich rechts hinauf. Es setzt auf dem unteren Horizontalband an, das sich von links herüberzieht, während der Mittelstreif isoliert steht. Oben lösen sich

die Bänder in horizontale Ranken auf, die sich über der Mitte der Kolonnen verknüpfen. Die Form des Rankenbandes, die oblongen Felder, auf denen die Einrollungen oben und unten liegen, das Vermeiden einer Einbeziehung der Initialen hängt ebenso eng mit Arras 657 zusammen, wie das Motiv der in der Form veränderten Blätter, die zu 4—5 an jedem Bande von der Ranke abzweigen und durch das Band hindurch auf den Rand hinaustreten; oft sind es ganze Blattbüschel, und auf einem jeden sitzt ein kleines Tier: Vogel, Hase, Eichhörnchen oder Hund. Ähnliche reiche, doch steife Dekoration kommt sechsmal in Verbindung mit bloßen Rankeninitialen vor, während sich figürliche Darstellungen nur auf fol. 175, Dixit dominus domino meo mit thronender Madonna, und fol. 266, Vesperae defunctorum mit Totenmesse, finden. Bemerkenswert ist die Ausgestaltung dieser zwei Bildinitialen: sie selbst sind schmal und möglichst gleichmäßig geöffnet und dann ist ein goldener gothischer Bogen in sie eingesetzt in flacher Spannung zwischen Pfeilern, die von hohen Fialen bekrönt sind; ihre Basen ruhen auf einem horizontalen Ornamentstreifen. Dieses Gold ergibt mit dem aus rot, blau und viel rosa bestehenden Kolorit eine eigenartige Farbenstimmung, die die wenigen Hss., die hierher gehören, aufs engste zusammenschließt. Im Stil sind die Initialen nicht ganz gleich. Uns interessiert hier nur das erste. Da sehen wir die ganze zarte Zeichnung der Gesichter, die Stilisierung des Auges, die uns bei Arras 657 auffiel, nun aber einheitlich verarbeitet mit einer auf das notwendigste beschränkten ganz zarten Faltengebung, einer fast nur andeutenden Behandlung der Hände und einer reicheren Konturierung der in komplizierten Stellungen gezeigten Figuren.

Ganz in diesem Stile ausgeführt ist das auch in der Schrift und der knapperen Dekoration verwandte Breviarium Atrebatense Arras 412, aus der Kathedrale. Die Psalterillustrationen (das B fehlt) sind wieder in goldene Architekturen eingefaßt. — Dies Motiv kehrt wieder in dem Psalterium et Horae lat. 1328, in Oktavformat. Der Kalender fol. 1—13 enthält neben dem KL ein rotquadriertes Feld mit schmalem Goldrahmen; darin die Monatsbeschäftigung in goldenem Bogen. Die Tierkreisbilder stehen in gleicher Weise auf blauem Feld rechts am Ende jeder Monatsseite. — Es folgen drei ganzseitige Bilder: fol. 14v Auferstehung, fol. 15r

Geißelung, fol. 16r Noli me tangere, ungeordnete Fragmente eines größeren Zyklus. Auch hier sind die Vorgänge in reichentwickelte goldene Architekturen eingestellt. Das Gleiche gilt für die meisten Initialen, die die gewohnten Darstellungen enthalten. Der Stil ist von der gleichen Zartheit wie der der letztgenannten Hss., ebenso die helle Färbung: rosa, hellblau, hellgrau, grün. — Die Hs. stammt nach Delisle (Hist. litt. XXXI) aus Nordfrankreich; der Kalender vereinigt Heilige von Picardie, Artois und Flandern.

Noch gehören hierher das Missale Atrebatense Arras 297, ein St. Graal in Darmstadt 2534 mit zwei kleinen verriebenen Miniaturen und die Narrationes historiarum ab Adam usque ad Christum, eine Rolle, im British Museum Addit. 14819. Sie beginnt mit einem Querstreif, der in vier Kreise den Eintritt in die Arche, Opfer Abrahams, Durchgang durch das rote Meer und Salbung Davids enthält. Darüber in zugespitztem Feld ein Kreis mit der Erschaffung Evas, darunter ein Quadrat mit dem arbeitenden Menschenpaar. Von da zieht sich ein mattroter Mittelstreif zwischen den zwei Textkolonnen hinab; er wird unterbrochen durch Medaillons mit den Köpfen der Ahnen Christi, von denen stammbaumartige Abzweigungen ausgehen. Den unteren Abschluß bilden zwei Kreise mit Geburt und Auferstehung. Das Ganze ist in Federzeichnung ausgeführt und rot, blau und grün getönt. — Die oben (s. S. 75) erwähnten Heiligenfiguren im sog. Tenisonpsalter sind von gleichem Stil.

In größtem Format und vollendeter Ausführung erscheint dieser in einer anderen Hs., die hier an letzter Stelle aufgeführt wird, weil sich in ihr außerdem Miniaturen von wesentlich verschiedenem Stilcharakter finden. Es ist der große Roman des Chevaliers de la Table Ronde fr. 350. Der Band ist stark verstümmelt, an Anfang und Ende unvollständig, in der Mitte von fol. 102—141 nachträglich aus einer anderen Hss. ergänzt. Miniaturen befinden sich nur in den ursprünglichen Teilen; sie sind an den Kapitelanfängen in Dreiviertel-Kolonnenbreite eingeschoben. Es lassen sich drei Kategorien unterscheiden: 1. fol. 1—101, elf Miniaturen: ein schmaler Goldrand umzieht ein rotquadriertes Feld, in das ein flacher goldener Spitzbogen eingestellt ist, den zwei von schlanken Fialen bekrönte Strebepfeiler einschließen. Diese Architektur ist mit dem Rahmen

nicht bündig, so daß an den Seiten noch etwas vom Grunde sichtbar bleibt. Im Inneren stehen die großen Figuren auf Goldgrund. Von der gleichen Hand ist die eine große Miniatur auf fol. 367 v. und die kleineren (z. T. Initial-) Bilder bis zum Schluß. — 2. Fol. 142—301, dann noch einmal fol. 337 bis 354, fünfzehn Miniaturen wieder in architektonischem Rahmen; es fehlt jedoch die nochmalige Umrahmung durch den Goldstreif, der Bogen ist steiler und hebt sich von einem quadrierten Felde ab, das oben von einfacher schwarzer Horizontale begrenzt wird. Die Architektur ist hier farbig: grau-rot, blau-rot oder grau-grün. Die inneren Gründe sind quadriert. — 3. Fol. 317 v. bis 358 r. (ohne den eben verzeichneten Einschub von 2) finden wir gleiches Rahmenprinzip, den Bogen noch steiler, die Gliederung schwerfälliger mit weißer Innenzeichnung; gemusterte Goldgründe.

Von diesen drei Händen gehört nun, wie schon aus der Beschreibung der Rahmen ersichtlich, nur die erste mit den zuletzt besprochenen Stücken zusammen. Da haben wir die schlanken, leicht geschwungenen Gestalten, die breitflächig fallenden Gewänder, die zarte, schwächliche Zeichnung der Gesichter: ungleichmäßige Brauen, lange niedrige Nasen mit scharfem Knick am Stirnansatz, kreisrunde Augen. Die großen Hände sitzen an dünnen Armen an, deren Zusammenhang mit der verkümmerten Schulterpartie im Dunkel bleibt. Die Vorliebe für langausgestreckte, ein wenig geknickte Zeigefinger erinnert bei aller Verschiedenheit der Mache an die „Romanillustrationen".

Entdeckten wir im Liber Floridus eine ornamental stilisierende Künstlerhand von erstaunlicher Sicherheit, fanden wir in den Romanillustrationen eine naive Kunst, die auf das Gegenständliche ging und an derben, doch ausdrucksvoll plastischen Gebilden ihre Freude hatte, so erscheint uns die Kunst dieser 3., ebenfalls an die Grenzen von Picardie und Artois gebundenen Gruppe wie eine geschmackvolle, doch schwächliche Dekorationsmalerei, die ihre Linien nicht zu flächengliedernder Kraft, ihre Farben nicht zu formisolierenden Kontrasten zu steigern vermag. Gegenüber einer Vereinigung so gegensätzlicher Tendenzen auf engem Gebiet erscheint die Einheitlichkeit der Arbeit in Paris in besonders hellem Licht. Im Formalen ist eine Beeinflussung der letzten Gruppe von Paris aus wohl denkbar. In der gegenüber allen

anderen nordfranzösischen Hss. besonders zarten Zeichnung, der Stilisierung des Auges und der Einfachheit der Gewandmotive könnte eine Anlehnung an das Atelier des Nekrologiums vorliegen. Immerhin ist zu bedenken, daß 1278 (s. Arras 657) der Stil schon im wesentlichen fertig war.

Durchaus verschieden von 1 sind die Miniaturen von 2 und 3. Sie stehen sich nahe in einer kräftigeren Plastizität der Figuren, Lockerung der Komposition und Einführung architektonischer und landschaftlicher Bestandteile. Aber auch sie sind unter sich verschieden: 2 hebt sich deutlich ab von 3 durch einen merkwürdig grimassenhaften Zug seiner gewaltsam dunkelmodellierten Köpfe. Wir können dies nicht erklären, ohne einen Blick zu werfen auf das große, dicht benachbarte Zentrum: Belgien. Und indem wir hier eine kurze Übersicht über die belgische Miniaturmalerei der Zeit einschieben, gewinnen wir zugleich einen wichtigen Einschnitt in unsere Darstellung der nordfranzösischen Kunst. Wir werden hernach die Arbeiten aufführen, die ohne einen Einfluß der belgischen Kunst unerklärlich sind.

3. Belgien.

Eine zusammenfassende und abschließende Darstellung der belgischen[1]) Miniaturmalerei vermag ich an dieser Stelle nicht zu geben. Nur auf einen Überblick über die dortige Produktion kommt es mir an, sofern sie für unser Thema von Bedeutung ist.

Die umfangreichste und hervorragendste Tätigkeit entfaltete die eigentliche Grafschaft Flandern. In und um Gent und Brügge sind um die Wende des Jahrhunderts Hss. von reichster Dekoration und vollendetster Ausführung entstanden. Die Perle unter diesen Werken, für die ich auf meinen Beitrag zur Festschrift für August Schmarsow verweise,[2]) ist das Antiphonar in der Coll. Martin le Roy zu Paris, ehe-

[1]) Den Ausdruck „flandrisch" wende ich nur für die sicheren Erzeugnisse der Grafschaft Flandern an, für die übrigen Teile des heutigen Belgien, Brabant, Hennegau, Lüttich wählte ich den zusammenfassenden Ausdruck „belgisch", wie er in der französischen Literatur akzeptiert ist, siehe Koechlin Gaz. des B.-A. 1903.

[2]) Eine Miniaturhandschrift aus Weigelschem Besitz. Leipzig, Hiersemann 1907. — Die zwei wichtigsten hierher gehörigen Hss. sind der Psalter in Oxford, Douce 5, 6 und die Horae in Cambridge, Trinity College B. 11, 22.

mals im Besitz des Herrn T. O. Weigel in Leipzig. Die wichtigste Tatsache, die sich bei einer genauen Untersuchung ergibt, ist der enge Anschluß an England. Sowohl in den Motiven, wie in der Technik hat man sich an die englischen Arbeiten größten Stils angelehnt, wie sie uns im Tenisonpsalter und im Psalter Arundel 83 II erhalten sind. Dabei ist man zu einem Stile gelangt, der weit verschieden ist von dem der bisher betrachteten Hss. Nordfrankreichs und eine Berührung mit Paris nicht verrät. Höchste Gewandtheit der Strichführung, große, doch reichbelebte Formen verbinden sich mit freiester Modellierung in weich ineinanderfließenden Farben. Dazu gesellt sich eine weniger streng systematische als prunkvolle Ausgestaltung der Initialen und ein Überreichtum der Dekoration in Ranken und allerlei Getier. Hier lernen wir einsehen, daß Flandern das gelobte Land der Drolerie gewesen ist. Den Schriftcharakter aller hierher gehörigen Hss. haben wir schon kennen gelernt bei Gelegenheit der flandrischen Antiphonare aus der Poire-Richtung und beim Liber Floridus. Er gehört, wie der Stil, viel näher zu England (Peterborough- und Ormesby-Psalter) als zu Paris.

Ein zweites Zentrum, eng mit diesem flandrischen verbunden, war Maestricht. So wenigstens müssen wir annehmen, wenn wir in den Horae Stowe 17,[1]) die in Maestricht entstanden sind (s. Warner, Guide p. 135) den Prototyp eines Stiles erkennen, der uns reicher und reifer in größeren Werken entgegentritt. Für die Horae ist schon charakteristisch die starke Vorliebe für Architektur. Im Kalender stehen Monats- und Tierkreisbild unter Bogen mit turmartigem Aufbau, die folgenden ganzseitigen Miniaturen sind doppelt eingefaßt von gothischen Giebeln und flachen Rahmen mit Kreismedaillons an den Ecken. Die Textseiten geben an Reichtum der Initialen, Ranken und Drolerien den Arbeiten der Grafschaft nichts nach.

Die vollkommensten Beispiele dieses Stiles sind vier große Romanhss. im British Museum: der dreibändige S. Graal, Merlin, Lancelot, Mort du roi Artus Addit. 10292 bis 94 und der S. Graal und Mort d'Artus Royal 14 E III (Taf. XXX, XXXI). Ohne auf Detailfragen der Entstehung dieser Kodizes einzugehen, gebe ich eine Charakteristik auf Grund des zuletzt genannten, dessen Maler wohl mit der besseren

[1]) Eine Abb. in den Reprod. from. illum. mss. London 1907, I, XXXV.

Hand in den Additionalbänden identisch ist; nur sind da die Rahmen einfacher gehalten, die weiße Musterung geschieht nicht in fortlaufender Ranke, sondern in kleinen Häkchenreihen, auch ist hier die Färbung tiefer, der Strich noch saftiger. Jedenfalls bedeutet Royal 14 E III den Höhepunkt der Leistungen dieses Ateliers.

Nur kleine blaue und goldene Initialen an den Anfängen der Kapitel mit knapper Fleuronnée und ganz schlanke Leisten mit dünnen gezahnten Gliedern schmücken den in drei Kolonnen geschriebenen Text. Drei große Zierseiten befinden sich auf fol. 1r., 89r., 140r. Sie enthalten oben links eine hohe Miniatur in Kolonnenbreite; der äußere Rahmen, halb blau, halb rot, zeigt in der Mitte eines jeden Streifens kleine Quadrate. Innen erhebt sich auf zwei schweren, in romanischem Geschmack gehaltenen Säulen ein einfach dekorierter, nur ganz leicht zugespitzter Bogen und über diesem steht leichteste gothische Architektur: Strebepfeiler und -bögen, breite Dächer mit regelmäßiger Schieferdeckung, hohe Turmspitzen; das Mauerwerk ist sauber in Doppellinien gegliedert, die Fenster haben reiches Maßwerk[1]). Links unter der Miniatur ein kleines Rankeninitial mit einem Kopf darin. Eine Ranke läuft senkrecht hinab und sendet mehrfach kleine Blattzweige durch das begleitende Band nach außen, fol. 1 sitzen Tiere darauf (vgl. Arras 729); während auf den beiden späteren Seiten die Ranke selbständig am unteren Seitenrande hin weiterläuft, geht sie auf fol. 1 in einem breiten Horizontalstreif hin und endet rechts in drei Tabernakeln, die sich bis obenhinauf übereinanderbauen und die Figuren der Madonna und je eines Engels enthalten. Auch sonst sind die Ranken reich mit Figuren, Musikanten u. dgl. belebt. — Außerdem enthält die Hs. ebenso wie ihre Verwandten viele kleine, etwa quadratische Miniaturen in Kolonnenbreite in einfachen, doch sorgfältig verzierten Rahmen.

Die Figuren zeigen enge Verwandschaft mit den Arbeiten von Gent-Brügge. Die Gesichter bilden sich aus den gleichen Linien für Braue und Nase, den hochgeöffneten Augen mit isoliertem Unterlid, der doppelten Mundlinie mit der punktartigen Erweiterung in der Mitte. Die großgelockten Haare

[1]) Vgl. mit diesen Details den Grabstein des Asscheric van der Couderborch in der Abbaye S. Bavon in Gent.

sind ähnlich, ebenso die Hände in Haltung und Formen; diese sind weniger artikuliert und ruhiger in der Bewegung, wie auch in den Gesichtern statt scharfgespannten Blicks ein leichtes Lächeln liegt. Wesentlich verschieden ist die Behandlung der Gewänder; dort breite Farbflächen frei ineinander laufend, hier wenige nur kurze schwarze Striche in die gleichmäßig getönte Fläche eingezeichnet. Doch ist dabei das Stoffgefühl nicht verloren gegangen: es sind auch hier die weichen Wollgewänder, die sich nur in wenige bestimmte Falten legen.

Das Interessanteste an diesen Miniaturen aber ist die Fülle der Architekturen, die Freude an landschaftlichen Motiven, weichem in leichten Strichreihen angelegten Grasboden, dichten großblättrigen Baumkronen, Flüssen mit Fischen von allerlei Gestalt darin. Damit stehen diese Romane, soweit ich sehen kann, allein. An einem wichtigen Punkte unserer Untersuchung werden wir uns dessen zu erinnern haben. — Die Schrift der Additionalhss. ist ungleich, rundlich und gedrungen; die von Royal 14 E III ist schlanker, eckiger, in dem etwas faserigen Charakter den Hss. von Gent-Brügge verwandt, jedoch breiter, in den a, d, g von der oben beschriebenen Art von Arras 729.

Eine gute Hs. dieser Gruppe befindet sich in Paris: das Livre du trésor de Brunetto Latini fr. 566. Die hagere Schrift kann die Verwandtschaft mit der des des Antiphonars bei Martin le Roy nicht verleugnen, auch wenn alles mehr abgerundet ist, als dort; vgl. vor allem die o und s. Der Band enthält eine große Zahl Bildinitialen. Ihre Formung entspricht ganz der der großen Graalhs. Royal 14 E III, wie ein Vergleich des A mit den arbeitenden Adam und Eva fol. 18r. und des A auf fol. 89r. jenes Bandes bezeugt: die oben querdurchzogene Ranke, die untere Rankenverbindung, die kurzen Blattknospen daran. Nur ist die Zeichnung hier dürftiger, besonders die weiße Musterung flau und ohne jeden Rest pflanzlichen Gefühls. Rankenausläufer fehlen, knapp umschließt das ausgezackte Polster den Buchstaben. Außer den Gesichtstypen und den (etwas schweren) Gewändern ist hier wieder die Vorliebe für das Landschaftliche (Adam und Eva, Geburt Abrahams fol. 20) für die Maestrichter Kunst bezeichnend, Architekturen herrschen in dem sehr eigenartigen, leider stark abgeriebenen Zyklus von 30 Passions-

szenen in sechs Streifen auf fol. 37 v. Feiner als in den Romanen sind hier die Extremitäten behandelt. Vor allem die Beine, sehr fleischig und gelenkig zugleich, in einer großen Mannigfaltigkeit der Konstellationen bei stehenden und sitzenden Figuren. — Dies Moment kehrt wieder auf der Kreuzigungsdarstellung des Missale Brüssel 8469. Es ist wahrscheinlich für Brüssel geschrieben, denn die Litanei fol. 122 bis 123 enthält Rumold, Gudula, Gertrud (Löwen); daneben Lambert, Gaugericus (Arras), Medardus und Eligius, Ursula, Walpurgis. — Die Schrift zeigt durchaus die Formen von Royal 14 E III, etwas breiter und mit geraden Abschnitten. Neben den zwei Initialen, P mit Meßopfer und T mit dem thronenden Gottvater, ist das erwähnte Kreuzigungsbild der wichtigste Schmuck des Missale. Die weiche, ja weichliche Aktbehandlung ist sehr eigenartig, mehr als bei Christus noch bei dem Adam, der fast rittlings auf dem hohen Felsblock sitzt, um die schwere Schale unter Christi Füße zu halten. Hier haben wir die schlaff hängenden Gliedmassen mit leichtflüssigem Kontur, wie sie ähnlich im Brunetto fr. 566 auffallen; wenn sie hier noch schlanker und fast noch knochenloser erscheinen, so hängt das mit dem allgemeinen Stilgefühl des Malers zusammen, das sich in unerträglicher Deutlichkeit in den Gestalten von Maria und Johannes ausprägt. Es sind zwei hohe, ganz schmale, dichtumhüllte Figuren in schwanker Haltung. Keine Spur ihres Körpers ist unter den Gewändern zu entdecken, die in langen weißen Säumen niederfallen; und wenn die Köpfe und je eine Hand daraus hervortauchen, so sind es schwächliche Gebilde, maniriert in Ausdruck und Bewegung. Aber sie verraten den Zusammenhang mit den Arbeiten von Maestricht ebenso deutlich wie der Rahmen des Bildes: zu beiden Seiten aufsteigende Mauerstücke, mehrgliedrige gothische Türme darauf, zwischen denen drei hohe reichgegliederte Kleeblattbögen mit Fialen und einem durchgehenden Dachgeschoß dahinter eingespannt sind. Die Ornamentierung der unteren Rahmenleiste entspricht der Art der „Romanillustrationen" (Arsenal 280). — Sehr eigentümlich ist das Kolorit; so trägt Johannes grauen Rock, darüber einen rosa Mantel mit oliv Schatten; oliv und tiefblau ist der Mantel Gottes im T, auf ganz weißem Rock. Ein dem Maler dieses Missale nahestehendes Atelier hat die große lateinische Bibel in Arras 790, deren erster Teil

Miniaturen in der Art des Liber Floridus enthält, vom Buch Ruth an mit kleinen Initialbildern geschmückt. —

Den Übergang von diesen belgischen Hss., die in größerer oder geringerer Abwandlung Elemente der englischen Kunst aufweisen, zu einer anderen Gruppe, in der die Fühlung mit der nordfranzösischen Malerei erkennbar ist, vermittelt der Recueil ascétique Brüssel 11220 bis 21 (2320). Die sehr schwarze Schrift dieses in einer Kolonne geschriebenen Quartbandes hat den ins Kursive übergehenden Charakter der Additionalromane. Auf fol. 1r. oben eine quadratische Miniatur; breiter blauer und rosa Rahmen mit weißer Wellenlinie und Dreipunkten darin, goldene Eckquadrate, gelbe Randleiste und große grüne Blattspitzen an den Ecken (vgl. „Romane"). Zwischen zwei Säulen mit bandmäßig behandelten Schäften schweben vier hohe gothische Bogen mit goldenen Kreisen in den Lücken; Goldgrund. Links sitzt auf kurzer Steinbank in Dreiviertelansicht ein Lehrer; mit beiden Händen doziert er seinem Schüler etwas vor, der rechts vor ihm steht mit erhobener Rechte, in der Linken einen Handschuh. Darunter beginnt der Text mit einem mattroten T auf knappem blauen Polster, weiß gemustert mit großen Kreisen und Dreipunkten in den Zwickeln. Gefüllt wird es durch zwei ganz symmetrisch angelegte Ranken, die, nach oben und unten gekehrt, sich in der Mitte verklammern. Die Ranke, die davon ausläuft, ist verkümmert. Ähnlich ist die Dekoration auf fol. 29r. und 69r. Dort in der Mitte der Seite das Urteil Salomos: rechts der König, links die beiden Frauen, die eine vor der anderen kniend, dazwischen der Henker mit dem zappelnden Kinde; hier, ebenfalls mitten in der Seite, die Verkündigung: beide Gestalten durch eine Vase mit hohem Lilienstengel getrennt, hochaufgerichtet, Maria ganz in Vorderansicht; der Engel mit erhobenen blauen Flügeln, die symmetrisch den Kopf einrahmen.

Wie die Dekoration den Reichtum der (wahrscheinlich späteren) Maestrichter Hss. noch auf ein Minimum von Motiv und Form beschränkt zeigt, so wirken auch die Figuren hart und nüchtern. Deutlich aber trägt schon das Kind auf Salomos Urteil das Gepräge der bisher betrachteten Kunst; wie eine Kautschukpuppe hängt es da, an dem lang und dünn emporgezogenen rechten Arm vom Henker erfaßt, leicht verdreht hängen die Beine an dem weichgerundeten Leib.

Der runde Kopf mit den Kreisäuglein vollendet den Eindruck, der ganz den Adamskindern in fr. 566 entspricht. Alles andere aber zeigt, so sehr der allgemeine Typus, die Haare, die weißumzogenen Säume an „Maestricht" erinnern mögen, beachtenswerte Verschiedenheit. Die Formen der Gesichter sind stumpfer, die Nasen niedriger und steiler; am auffallendsten ist die Abweichung im Auge: statt des leichten offenen Umrisses geschlossene, etwas gequetschte Mandelform (kniende Mutter, Salomo, Maria) oder Kreis mit Horizontalstrich außen (Lehrer, Henker, stehende Mutter). Und die Gewandstilisierung weist ein grundsätzlich anderes Gefühl auf: Umreißung isolierter Faltengruppen in mühsamem Strich mit braunem Schattenstreif daran. Wie die Zeichnung so ist auch die Farbe noch fern von der unbestimmten Weichheit, vielmehr einfach und nüchtern: sehr reines Ziegelrot, Blau und Rosa herrschen vor, ein wenig Grün kommt hinzu. — In völliger Verrohung tritt uns dieser Stil entgegen in den vielen kleinen Bildern der Rijmbijbel des Jakob van Maerlandt Brüssel 15001 (104).

Die Bedeutung des Stiles liegt wie gesagt in seiner Mittelstellung zwischen den großen Maestrichthss. und dem zuletzt betrachteten Stile vom Artois. Die Kreisbildung des Auges allein beweist den Zusammenhang mit letzterem zur Genüge. — Wir finden auch ferner in Belgien neben der großen anglisierenden Kunst Hss., die eine Anlehnung an Frankreich bezeugen. Die beste und durch ihre Herkunft wichtigste ist der Psautier de Gui de Dampierre Brüssel 10607 (592)[1]). Er muß zwischen 1280 und 1297 entstanden sein, jedenfalls in den südlichsten Regionen der Grafschaft, hart an der Grenze von Frankreich, bei S. Omer etwa. Im Dekorativen hat er dabei Anregungen von Flandern aufgenommen; aber schon hier ist die Formung der Initialen, Ranken und Blätter viel knapper und erinnert an Arbeiten wie die Antiphonare der Poire-Gruppe. Die Rahmen haben ihre Form z. T. wohl in Rücksicht auf die Wappen erhalten, die in den Ecken angebracht werden mußten. Die Architekturen, ein oder zwei Giebel, sind, wie uns jetzt nicht mehr zweifelhaft sein kann, belgisches Gut. In den z. T. unregelmäßigen

[1]) Genau besprochen von Destrée im Messager des sciences historiques de Belgique t. LXIV—LXV, 1890—91 mit zwei Tafeln.

Rahmen der Monatsbilder wirken die derben belgischen Hss. der Bible Moralisée-Gruppe nach. — Für die Typen fehlt jede Analogie. Es sind merkwürdige kleine Gesichter in riesigen, hoch nach hinten ausladenden Schädeln; nur die Formen von Nase, Augen und Mund erinnern etwa an Brüssel 11 220 bis 21. In der großzügigen Faltenbehandlung schließen sich die Miniaturen an die „Romane" an, deren Einfluß auch in den großen Händen mit geknickten Fingern und abgespreizten knolligen Daumen unverkennbar ist; jedoch ist die Zeichnung sauberer, die Schatten sind leichter.

Zusammenhang mit der „Poire" liegt auch vor in dem Psalter der fürstl. Bibliothek zu Donaueschingen 316,[1]) der nach Kalender (Gudula, Aldegundis, Gertrud, Cutbert, Waldetrudis, Gengulphus, Servatius [nachträglich als duplex bezeichnet], Rumold, Willebrord) und Litanei (Gereon, Lambert, Servatius, Bavo) sicher in Belgien entstanden ist. An die derben belgischen Psalterien der Bible Moralisée-Richtung erinnern die goldenen Psalminitialen; charakteristisch für die Gegend sind die Gegenstände der Psalterillustration: (das B ausgeschnitten) Ps. 26 Steinigung des Stephanus, Ps. 38 Martyrium des Andreas, Ps. 51 Laurentius auf dem Rost, Ps. 52 Enthauptung des Johannes und Mahl des Herodes, Ps. 68 Kreuzigung Petri, Ps. 80 Schindung des Bartholomäus, Ps. 97 der ungläubige Thomas, Ps. 101 Enthauptung einer Heiligen, Ps. 109 Sankt Dionys vor einem Altar. — Die tiefschwarze Schrift erinnert an die des Brüsseler Missale. Mit den Figuren dieser Hs. hat die Zeichnung der Gesichter im Donaueschinger Psalter vieles gemein (vgl. etwa die Magdalena fol. 15 v. mit der Madonna im Kreuzigungsbilde dort). Aber der Gewandstil ist durchaus verschieden, in der knappen Zeichnung einzelnen Hss. der „Poire"-Gruppe eng verwandt. Eigenartig ist das Kolorit: neben tiefem Blau steht hellblau und blaugrau, gelb ist sehr häufig, dagegen tritt das matte Rot und Grün zurück.

Eine andere Hs., die die enge Fühlung flandrischer Ateliers mit Frankreich beweist, ist der große Sammelband

[1]) Vgl. die Abbildungen bei F. X. Kraus, Die Kunst- und Altertumsdenkmäler des Großherzogtums Baden II, Taf. VII. — Als hierher gehörig, in der Mittelstellung zwischen der großen flandrischen Kunst (Martin le Roy) und nordfranzösischem Stil (Poire) nenne ich noch den kleinen Psalter in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg, No. 19. Vgl. Merkel, Die Miniaturen und Manuskripte der Schl.-B. zu A., A. 1836, No. 32.

fr. 6447. Paul Meyer[1]) nimmt an, daß er bald nach 1275 in Flandern geschrieben sei. Die Schrift, vor allem die schmalere der Rubriken, bestätigt das. Die Miniaturen an den Buchanfängen sind umschlossen von großen Rundbogen in Ziegelmauern mit Zinnenbekrönung; sie ruhen auf kurzen Säulen mit Blattkapitälen; außen sind schlanke zweigeschossige Türme mit spitzem Dach vorgelagert. Unten zieht sich ein schmaler, leicht gemusterter Streif hin. Die Gesichtstypen haben alle Eigentümlichkeiten der zuletzt betrachteten nordfranzösischen Hss. In den Augen ist zwar die Kreisstilisierung nicht rein herausgekommen. Aber der Ausdruck, die Brauen, die dünnen Nasen, von denen oft nur die Spitze mit einem leichten Haken angegeben ist, die Haare, der schwächliche Körperbau und die Hände sind von dort inspiriert. Nur die Faltengebung ist verschieden; die Gewänder sind meist gerafft und ergeben so fächerartig zusammenlaufende, leicht gerundete Faltenzüge. Da kommt es denn zu sehr ähnlichen Erscheinungen wie in Brüssel 11220 bis 21, so daß fr. 6446 gewissermaßen als Bindeglied zwischen dem Recueil und den zarten Artoishss. angesehen werden mag.

Nach der Betrachtung dieser flandro-französischen Stilmischung vom Ende des 13. Jahrhunderts wird es uns nicht schwer fallen, die Miniaturen der dritten Hand im großen Roman de la Table Ronde fr. 350 unterzubringen. Sie gehören da hinein im unregelmäßigen Schnitt der Gesichter, dem vollen reichgewellten Haar, den großen Händen, in der kräftigen, doch niemals derben Faltenbehandlung. Auch die gegenüber den prächtigen, zierlichen Goldbogen der ersten Hand feste Architektonik der Rahmen läßt sie dem flandrischen Gefühl, das bald zu so reicher, Ausgestaltung der von der realen Architektur entlehnten Bauformen gelangen sollte, wesensverwandt erscheinen.

Der besondere grimassenhafte Zug, der den Menschen- und Tierköpfen der zweiten Hand von fr. 350 das Gepräge gibt, läßt sich nun auch als belgische Eigenart ansehen; denn während er in französischen Hss. völlig isoliert ist,[2])

[1]) Notices et extraits des manuscrits . . . vol. XXXV. 2. p. 453; siehe auch Hist. litt. XXXII, 210—11.

[1]) Die einzige mir bekannte Hs. gleicher Art ist Li faits des Romains fr. 23083 mit zwei sehr verriebenen Darstellungen in Bogenrahmen, u. a. eine sehr drastische Geburt Caesars. Vgl. über die Hs. P. Meyer in Romania XIV p. 3 ff.

findet er sich stark ausgeprägt nur in belgischen Hss. Mögen die hier zu erwähnenden Hss. auch eher etwas jünger sein als fr. 350, so muß nach dem Grundsatz der größeren Häufigkeit der Erscheinung doch Belgien als ihr Ursprungsort anerkannt werden.

Das Hauptstück bildet die Histoire d'Alexandre Brüssel 11040 (Taf. XXXII), eine Quarths. in zwei Kolonnen brauner Schrift, die die aus dem Maestrichter Graal bekannten Formen in breitem, wenig detaillierendem Strich zeigt. Den unendlichen Reichtum der in flottester Technik hergestellten Miniaturen zu schildern, versage ich mir. Die Phantasie englischer Apokalypsenbilder ist hier an einem fruchtbaren Stoffe[1]) neuerwacht. Uns ist wichtig, daß die Bilder zwischen dem großen Stil von Gent-Brügge und den leichteren in allem Beiwerk reichen Arbeiten von Maestricht mitten inne stehen. Den Zusammenhang mit jenem bezeugt die einzige, in Deckfarben ausgeführte Zierseite fol. 4r. mit der Figur Philipps im Anfangs-P, reicher Ranke und Drolerien. In den nur leichtgetönten großen Bildern sind es vor allem die Hände, die dafür anzuführen sind. Sonst ist alles viel flüchtiger, und neben dem leichteren Auftrag aller Details, dem helleren Gesamtton gemahnen vor allem die Umrahmungen an die ostbelgischen Arbeiten. So schon die große, fast ganzseitige Darstellung fol. 3v.: rechts eine hohe über Mauern und dichtem Häusergewirr aufragende Halle, in der König Philipp mit seinen Großen zu Rate sitzt, links davon ein mehrgeschossiger Turm, in dessen Mittelfenster drei Köpfe sichtbar werden, während darüber auf dem ersten Zinnenkranze zwei Männer in lange Posaunen blasen. Zwischen beiden Gebäuden hindurch aber strömt ein Gewässer, das sich mit einem anderen unten entlang fließenden verbindet, und in beiden wimmelt es von allerlei Fischen, Mühlenschiffe drängen sich darauf, hinter dem einen liegt ein Riesenkrebs auf der Lauer. — Über allen Darstellungen, die im Inneren eines Raumes spielen, ziehen sich lange Reihen Spitzbogen hin, mit höheren Aufbauten darüber in der Art gothischer Kirchen; der Erdboden ist stets mit der gleichen Vorliebe und Sorgfalt dargestellt wie in Maestricht.

[1]) Über den Roman und seine Darstellungen vgl. Panzer, Der romanische Bilderfries am südlichen Choreingang des Freiburger Münsters. Freiburger Münster-Blätter, 2. Jahrgang, 1. Heft.

Von ihren beiden Quellgruppen aber unterscheiden sich die Miniaturen durch eine ganz eigenartige Typenbildung, durch einen grimassenhaften Zug, der durch die Struktur des etwas ausgelaufenen bräunlichen Strichs noch betont wird. Er ist hervorgerufen durch große Augen mit scharf in die Ecke gedrängten Pupillen, nach innen ansteigende Brauen, daraus sich ergebenden spitzen Nasenansatz, breite knollige Nase, trübe Mundlinien, wolliges Haupt- und Barthaar. Dieser grimassenhafte Zug teilt sich auch den Tieren mit, nicht etwa nur dem Drachen, in dessen Gestalt der böse Zauberer Nectanebus erscheint, sondern auch den Pferden und selbst den Löwenköpfen an Philipps Thron.

In ganz übertriebener Weise herrscht diese Manier noch in einer wohl etwas jüngeren, aber der gleichen sicher belgischen Schule entstammenden Hs., dem Trésor de Brunetto Latino fr. 567. Die großen Miniaturen in merkwürdig einfachen Rahmen mit primitiver weißer Musterung sind im Plastischen viel reicher als die Alexanderbilder; die Falten verlaufen in langen Furchen, wie man sie mit dem Griffel in Wachs eingraben kann, zwischen ihnen stehen breite Lichtflächen, alle Glieder sind verzerrt, die Hände teils wie im Hohlspiegel zusammenschrumpft, teils übermäßig lang und dünn auseinandergezogen, die Finger sinken in sich zusammen wie die eines leeren Handschuhs. Die Gesichter sind völlig verunstaltet. Schien in den Alexanderbildern ein Humorist am Werke, so ist hier völlige Paralyse der Anschauungs- und Darstellungskraft anzunehmen. Ein solch bizarres Fratzentrio wie das der drei Könige fol. XVIIIr.! Sonderbar paßt dazu die Schrift in ihrem zackigen Wesen, der geringen Gebundenheit der Worte. Die Dekoration hat Beziehung zu Brüssel 11220 bis 21 in den dürren Ranken, ihrer symmetrischen Anordnung in den Initialen; auch hier ist alles merkwürdig verschränkt. — Ähnlich ist ein Psalter Addit. 29407, der im 14. Jahrhundert der Familie des Jean de Bailleul, maréchal de Flandres, gehört zu haben scheint. Weniger aufdringlich ist der gleiche Stil in der Art d'amour Brüssel 9548. Daß sie mit fr. 567 Beziehungen hat, beweist schon die Schrift; in der größeren, geformteren Fassung tritt ihr eigentümlicher Charakter erst recht zutage; er spricht sich aus in häufigen Lücken innerhalb des einzelnen Buchstabens, nicht nur zwischen den Stegen der m und n, auch

zwischen den langen s und ihren oberen Haken, den r; die Bogen von a und p sind selten geschlossen, kurz alles ist zerstückelt. Mit fr. 567 verwandt sind auch die Initialen mit steifer Rankenfüllung, die Ranken mit den verkümmerten Tierleibansätzen. In den Miniaturen sind sowohl die grimassenhaften Züge wie die harteingefurchten Falten gemildert, aber Figuren wie der König fol. 167r. und der zweite König der Anbetung decken sich noch fast ganz; man vergleiche auch die Hände mit dem zittrigen Umriß der Finger.

So finden wir denn einen Stil, fast möchte man nur sagen eine Manier in Belgien verbreitet, die in der zweiten Hand von fr. 350 zu so eigentümlichen Gebilden von Mensch und Tieren führt. Für letztere enthält die Art d'amour ein ganz schlagendes Vergleichsstück in dem in Seitenansicht gegebenen Pferd fol. 87r., das mit dem in fr. 350 fol. 159v. nicht nur in Kopf und Mähne, sondern auch in der Hebung des linken Vorderbeines und den Zotteln über den Hufen übereinstimmt.

Die Hs. der Tafelrunde stellt sich demnach dar als das gemeinsame Werk dreier Künstler, von denen der eine, durchaus französisch im Empfinden, einer größeren Werkstatt im Artois gehört, während die Genossen in enger Fühlung mit belgischen Ateliers stehen, Formen und Sentiment von dort entlehnen. Es beweist das jedenfalls, daß schon gegen Ende des 13. Jahrhunderts Belgien nicht nur seine eigenen Wege ging, sondern auch stark genug war, nach Süden, wenn auch zunächst in engstem Umkreis, zu wirken.

Nun werden wir sehen, wie im weiteren Verlauf belgisches Wesen mehr und mehr vordringt, bis dicht an die Grenzen der Isle de France. Alsdann wird zu untersuchen sein, wie sich Paris indessen entwickelt hat und wie es zu diesem Vordringen Stellung nimmt.

4. Paris oder England?

a) Somme le Roi und Vie de la Ste. Benoîte.

Grundlage des Stils und Quelle der Abwandlung liegen nirgends so deutlich zutage als in der großen Romanhs. fr. 95. Sie enthält: Le Saint Graal, la branche de Merlin, le roman des 7 sages, la chronique fabulante depuis Adam jusqu'à Tibère translatée par le moine Andrius. In zwei

Kolonnen ist sie mit viel Sorgfalt geschrieben, die Zeilen sind sauber gezogen und gut eingehalten, die Abstände der Buchstaben und Wörter sind gleichmäßig, ebenso die Buchstaben selbst in ihrem den zuletzt besprochenen belgischen Hss. eng verwandten Charakter. Kleine goldene Initialen auf blau- und rotgeteiltem Grund und mit entsprechend umgekehrter Füllung mit leichten weißen Ranken darin, goldene Vertikalleisten mit kurzen blauen und roten Schwellungen. Willkürlich in die Kolonne eingeschoben sind viele große Miniaturen, oft von ganz schmalem blau-rotem Doppelstreif umzogen, zuweilen in breiterem Rahmen mit primitiven weißen Mustern und roten Eckquadraten. Zuweilen sind die Felder horizontal geteilt für zwei Darstellungen. Von den Miniaturen laufen stets Ranken ab, und zwar entweder rote, von blauem und goldenem Streif begleitet, oder blaue zwischen rot und gold. Sie gehen ohne Aufenthalt hinauf und hinab und laufen in volle Horizontalumrahmung der Seite aus. Dabei sind unten in der Mitte Vertikalabzweigungen nach oben zwischen die Kolonnen hinein und auf den unteren Seitenrand die Regel. Steht die Miniatur in der rechten Kolonne, so ergeben sich unten bei der Trennung der Horizontalranken reiche Verflechtungen. Die feingeschwungenen Ranken enden in einer leichten Einrollung und tragen daran wenige große grüne oder rote fünfteilige Blätter, die etwas über das breite goldene Polster hinauswachsen. Von diesen abgesehen erinnert die Anlage und Struktur der Ranken und der scharfgeschnittenen Polster am meisten an die Poire-Hss., vgl. die Bibeln in Gries und lat. 15467 (s. S. 105, 110), für den oft scharfen Knick der Ranken aber kann nur auf den belgischen Brunetto Latino fr. 567 verwiesen werden.

Die großen Gestalten der Miniaturen rufen zu allererst den mächtigen Stil des Liber Floridus in Erinnerung: nicht allein die einfach bestimmten Umrisse, sondern auch die schweren Falten mit den ornamental einschneidenden Linien, die geraden Säume der Gewänder über den meist bloßen Füßen, die verhaltene Gebärdensprache. Auch im Verhältnis der Köpfe zum Leib, in den Profilen, in dem leisen staunenden Lächeln, das auf allen Zügen liegt, wird man die Grundlage des Liber Floridus nicht verkennen, am wenigsten jedoch in den Kompositionen mit ihrem dichten Anhaften an der Fläche; vgl. z. B. wie auf fol. 10r. die Schriftbänder und

die Flügel des Engels in die Fläche gebreitet sind. Auch beim Durchblättern der großen Bibel in Lille (s. S. 117) kommen die Beziehungen allerorten zum Bewußtsein. Das Vorherrschen von blau über rot neben mattrot, lila und wenig grün fällt sehr mit ins Gewicht. — Ebenso gewiß aber ist, daß mit einer bloßen Ableitung vom Liber Floridus der Stil nicht erklärt ist. In der rundlichen Zeichnung der Gesichter (Braue — Nase; Braue — Auge), den weichen, reichgegliederten, oft gespreizten Händen, im welligen Wurf der Gewänder mit der freien Lichtverteilung darauf ist der Einfluß von Flandern mächtig. Hier dringt der lebendige Stil von Gent-Brügge herein und es kommt zu einer Kombination von großem Reiz: archaisch-gedrungene Wucht der Körper, Gelassenheit in Gesichtsausdruck und Mimik und dazu die flotte Routine der Zeichnung und Lichtbehandlung.

Zu dieser Romanhs. gesellt sich eine lateinische Bibel in S. Omer Nr. 5, Parabolae bis Apokalypse enthaltend. Sie stammt aus S. Bertin. In Schrift, Rankenwesen, einfachen Motiven der weißen Initialmuster, in Zeichnung, Komposition und Kostümen ist sie auf das engste mit fr. 95 verwandt. Besondere Aufmerksamkeit verdienen die ikonographischen Merkwürdigkeiten, die sie enthält. Sie werden in einer kurzen Aufzählung der wichtigsten Darstellungsgegenstände klar werden: Fol. 41, Jesaias: Verkündigung, rechts steht der Prophet mit Schriftband. — Fol. 62, Jeremias: Gott spricht zu Jeremias und weist auf den flammenden Krug; auf dem rechten Ende der unteren Horizontalranke ein Steiniger. — Fol. 92, Ezechiel: ein Engel redet mit ihm; durchaus im Schema einer Verkündigung. — Fol. 115v., Daniel: D. in der Löwengrube, Nebukadnezar kommt von links mit einem Korb, ein Engel schwebt über ihm; auf dem unteren Rand der Seite links Daniel vor dem König, rechts das Traumbild der Weltreiche. — Fol. 125, Hosea: Höllenfahrt Christi. — Fol. 128, Joel: Pfingstfest. — Fol. 137, Habakuk: die Krippe mit Ochs und Esel, rechts davon der Prophet. — Fol. 138v., Zophania: im V Christus richtend zwischen Maria und Johannes Evang., unter dem V die Seelen, symmetrisch um das V verteilt vier posaunende Engel; rechts Drolerie: zwei Teufel fahren einen Schiebkarren, in dem ein König, ein Bischof und ein barhäuptiger Mann stecken. — Fol. 170, Matthäus: M. mit dem Engel;

unten das Opfer Abrahams; rechts der „Insipiens" (?). — Fol. 208 v., Johannes: J. mit dem Kelch unter einem Baldachin, unten sein Martyrium. — Fol. 220 v., Römerbrief: Pauli Bekehrung (ohne Pferd); unten links ein Jüngling führt den blinden Paulus nach Damaskus. — Fol. 242, Hebräerbrief: Martyrium Pauli. — Fol. 267, Jakobusbrief: J. als Bischof unter einem Baldachin, unten links wird er erschlagen, rechts von der Stadtmauer gestürzt. — 268 r., Petrus I: Schlüsselübergabe. — Fol. 270 r., Petrus II: P. am Kreuz, darüber der Hahn; unten links steckt P. in einem Turm, aus dem ihn der Engel nach oben zieht. — Fol. 271, Johannes I: Kreuzigung. — Fol. 273, Apokalypse: Engel und Johannes, wieder im Schema der Verkündigung.

Ich kenne keine Bibel in dieser Zeit, die so ausgestattet wäre. Das Streben, Geschichten darzustellen, die Art wie die alttestamentlichen Bücher dazu ausgenutzt werden und das Festhalten an bestimmten ikonographischen Typen ist sehr bedeutsam. Wir fanden schon Psalterien aus dieser Gegend, die die symbolischen Illustrationen durch historische ersetzten (s. S. 108). Unleugbar ist darin der Einfluß Englands zu erkennen, wo gerade um die Jahrhundertwende Psalterien mit reichen Bilderzyklen und Randillustrationen entstanden.

Den gleichen Stil vertreten ferner: das Missel à l'usage de Cambrai, Cambrai 153—54, bei dem die reiche Architektur des Kreuzigungsbildes den engen Anschluß an Belgien bezeugt, und ein nicht bedeutender Roman de Lancelot du Lac fr. 110; sehr nahe steht ihm das Livre de prières Cambrai 87. Die Passionsszenen usw. in den großen und die Heiligenfiguren in den kleineren Initialen sind zwar trockener in der Zeichnung und matter im Kolorit, aber die Brauen und Nasenlinie, die Hände und Stellungsmotive sind doch sehr verwandt. Wie da der Katalog sagen kann: elles rappellent celles du psautier de S. Louis, ist unerfindlich, ebenso ist die Ansetzung um Mitte des 13. Jahrhunderts sicher falsch: wenn das Buch für die 1288 gestorbene Mahaut de Châtillon geschrieben ist, kann dies nur kurz vor ihrem Tod geschehen sein. — Mit Vorbehalt nenne ich endlich hier zwei Hss., die ich nur in den Vitrinen gesehen habe, einen vorzüglichen kleinen Psalter im Trésor der Kathedrale von Tournai und ein geringeres Missale im Museum dieser Stadt.

Diese Hss. sind gewiß alle hart an der französisch-flandrischen Grenze entstanden; als Entstehungszeit darf man für die besten unter ihnen wohl schon den Anfang des 14. Jahrhunderts annehmen. Ihre Bedeutung erschöpft sich nicht in dem an sich so interessanten Phänomen der Vermischung von nordfranzösischer und flandrischer Weise; sie werden vielmehr wichtig für zwei Hss., die oft und zumeist in direktem Zusammenhang mit der Produktion in Paris genannt worden sind, aus der sie jedoch durchaus nicht abgeleitet werden können. Es sind die Somme le Roi, vom Jahre 1311 im Arsenal 6329 und die Vie de la Sainte-Benoîte im Kupferstich-Cab. zu Berlin.

Die erstere (Taf. XXXIII), ist von einem Lambert le Petit für Jeanne, comtesse d'Eu et de Guines geschrieben. Diese war die Tochter des 1295 gestorbenen Baudouin de Guines, châtelain de Bourbourg und war vermählt mit Jean II Comte d'Eu, der in der Sporenschlacht von Coutrai 1302 fiel. Sie starb im Jahre 1331[1]). — Bei der flandrischen Herkunft der Besitzerin ist flandrischer Charakter der Hs. von vornherein nicht wunderbar. Er ist in folgenden Zügen besonders deutlich: die Gesichtsformen sind durchaus von dem in Gent-Brügge herrschenden Typus; der S-förmige Zug von Braue — Nase, der Mund mit dem Punkt in der Mitte, der allgemeine Gesichtsumriß sind von da herzuleiten. Die kleine Einziehung der Nasenspitze, die fr. 95 noch als Erbgut vom Liber Floridus bewahrte, ist dem schematisierenden Zuge zum Opfer gefallen. Sonst hat der Strich ganz die gleichmäßige Schärfe jener Miniaturen, nur sind die Linien schon flüchtiger hingesetzt, die Brauen sind zu kleinen Häkchen geworden, die lange äußere Endigung des Oberlides ist in die Höhe gezogen wie das Ende eines geschriebenen Buchstabens; oft geschieht das Gleiche mit dem Mundwinkel; man erkennt deutlich den Verlauf des Strichs, festen Einsatz und flüchtiges Ende, durchaus im Schreibertemperament. Das Gleiche gilt von der Haarbehandlung, deren großes Lockenmotiv durchaus flandrisch ist, erheblich anders als das wurmartige Gelock,

[1]) Siehe A. Duchesne, Histoire généalogique des Maisons de Guines . . . Paris 1631, p. 179; für die Hs. verweise ich ferner auf die genaue Beschreibung im Katalog und auf die Abhandlung von H. Martin in den Mém. de la Soc. des Antiquaires de France 7e série t. I. 1892, p. 23—51; vgl. das mehrfach zitierte Buch Martins: Les miniaturistes français, p. 22 mit einer Abb.

das wir in den spätesten Pariser Hss. fanden. Das weiße Kopftuch der Frauen kommt in der besonderen Art der Behandlung: glatte Fläche über dem Kopf, leichte Faltenlinien in den herabfallenden Teilen in Paris (Méliacen, Adenèsbilder) nicht anders vor, als in Flandern (Maria bei der Geburt im Mscr. Martin le Roy, fr. 567, fr. 95), in der Faltengebung der Gewänder aber ist nur an einen engen Anschluß an Flandern bzw. an fr. 95 zu denken. Mit den Miniaturen dieser Hs. vergleiche man insbesondere die langen parallel laufenden Säume der Mantelenden, die von erhobenen Armen niederfallen, z. B. die kniende Jeanne d'Eu fol. 1 v. mit dem Priester beim Meßopfer fr. 95 fol. 18 r. Die ganze derbe Strichart für Faltenzug und Modellierung, die tiefeinschneidenden Faltentäler, dabei der gänzliche Mangel an Rücksicht auf den Körper finden in der wilden Kunst von fr. 576 ihre ersten und einzigen Ebenbilder. In der Tat, das Körperliche ist in einer Weise vernachlässigt, die den Rückhalt an der großen Kunst der Grafschaft Flandern kaum mehr spüren läßt. Die überlangen schwankenden Gebilde rufen die Erinnerung an jene sonderbaren Gestalten neben dem Kreuz im Brüsseler Missale Brüssel 8469 wach; doch nur zu deren Gunsten, bei denen die weiche Gewandbehandlung, die flüssigen Säume die Anforderungen an das Körperliche vergessen ließen, die die derben Faltenschnitte hier erst wachrufen. Aber ein Vergleich der Madonna auf der Titelminiatur mit dem Johannes jenes Missale-Bildes redet eine ebenso überzeugende Sprache, wie der der knienden Jeanne oder der Magdalena fol. 3 v. mit dem König im Brunetto Latino: in erschreckender Weise dringen die mangelhaftesten Eigenschaften der belgischen Kunst voran. Bei einem solchen Mangel an Körpergefühl mußte auch die Gebärdensprache schwach ausfallen; man kommt nicht über die notwendigste Ablösung der Gliedmassen vom Leibe hinaus. Die Hände verraten wohl in einigen Stellungen den Anschluß an die belgische Kunst (die abgedrehten Daumen bei den betenden Händen kommen auch daher, vgl. fr. 95, fol. 18 r.), in der Ausführung sind sie jammervoll eintönig.

Einfluß des Nordens ist auch in den Rahmen deutlich: die in die blau-roten Randleisten mit dürftiger weißer Innenzeichnung eingestellten Säulen und der Giebelreihe darüber stehen in Form und Durchführung (durch Weiß hervorge-

hobene Glieder) Hss. wie dem Recueil Ascétique Brüssel 11 220 bis 21 ganz nahe. Nur eine Form scheint von Paris übernommen zu sein: die vier großen goldenen blattartigen Teile, die an den Seiten der Eckquadrate aufsitzen: es ist das beliebte Motiv der Honoré-Schule. Die Behandlung des Goldgrundes auf dem ersten Bild, Doppellinien-Quadrierung mit Punkten darin, findet sich ebenso in Paris wie im Norden; die eigentümliche Gliederung der farbigen quadrierten Gründe durch Zusammenfassung von je vier Quadraten mit abwechselnd schwarzen und weißen Netzlinien deutet eher auf flandrischen Geschmack; Gent-Brügge übernimmt von England die reiche Variierung der Hintergrundmuster.

Es ist kein erfreuliches Bild, das wir von dieser Leistung nordfranzösischer Malerei im zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts empfangen. Aber es ist lehrreich; denn es zeigt auf unzweideutige Art, daß man nun die Fühlung mit den alten Richtungen in Nordfrankreich völlig verloren hat, daß, soweit wir bis jetzt urteilen können, nur ganz nebensächliche Beziehungen zu Paris vorhanden sind, daß die einzige Quelle des Schaffens in Belgien, in der großen von England beeinflußten belgischen Kunst liegt.

Nicht anders kann das Urteil lauten über die „Vie de Ste.-Benoîte en images, et céremonial de l'abbaye de Ste.-Benoîte d'Origny, au diocèse de Laon" im Kupferstichkabinett zu Berlin H. S. 47,[1]) die kurz nach der Somme le Roi, zwischen 1312 und 1314 in westlicherem Gebiet entstanden ist. Wunderbar ist auch hier das Eindringen des belgischen Stiles nicht. Wir besitzen eine Hs. aus Noyon, vom Jahre 1294, die schon engste Fühlung mit flandrischen Hss. zeigt. Es ist die Vie de S. Eloy de Noyon, Oxford Douce 94 (M. 21668); sie enthält fol. 171r. den Eintrag ... Et si mescrit Gerars de monstervel en lan del incarnation nostre segneur Dieu Ihucrist mil ii iiii et xiiii; auf fol. 118 steht in der Schrift des 14. Jahrhunderts: Ce pñt liure appartient a labbaye de sainct eloy de noyon. Wir finden außer kleineren Initialen mit Köpfen nur ein größeres Bild in dem E auf fol. 119r., Eligius Wahnsinnige heilend; die Arbeit ist nicht bedeutend, im Farbenauftrag durchaus nicht mit den großen Leistungen in Gent-Brügge zu ver-

[1]) Vgl. Durrieu, Bibl. de l'Ecole des chartes 1892, p. 122 ff.

gleichen; aber das Gesichtsideal ist deutlich von da übernommen, während die steife Dekoration sich an Dinge wie den recueil ascétique Brüssel 11220—21 anlehnt. Einige Eigentümlichkeiten der Zeichnung aber, wie vor allem die breiten Kinnlinien, deuten auf den Zusammenhang mit der „Benoîte"; so auch die Schrift, die in dieser Hs. durchaus belgischen Charakter zeigt; in größerer Gleichmäßigkeit wiederholt sie die Züge des großen Artus Royal 14 E III oder der Art d'amour Brüssel 9548.

Die enge Verwandtschaft mit der Somme le roi des Arsenal in Rahmenform, Anordnung der Figuren, Typenbildung, Haarstilisierung, Gestik ist auf den ersten Blick einleuchtend. Doch sind darüber wesentliche Verschiedenheiten nicht zu übersehen: die Köpfe sind mehr in die Breite gezogen, so daß bei gleichen Formeln der Innenzeichnung ganz unwahrscheinliche Maßverhältnisse, besonders der Augenabstände sich ergeben. Wichtig sind dabei die größere Energie der Zeichnung, die vollen Pupillen, kurzen Lippen, die dunklen Wangenflecken, wogegen dann die weiche tonige Behandlung der kurzen Bärte merkwürdig absticht. Man wird hier ganz anders als bei der Somme le roi an englische Arbeiten erinnert und ein genauer Vergleich mit dem Peterborough-Psalter in Brüssel (s. S. 73) läßt einen direkten, nicht durch Flandern vermittelten Einfluß durchaus möglich erscheinen. Besonders fallen dafür die Hände ins Gewicht, die sehr groß gehalten sind, jedoch statt der rundlichen, gewellten Formen, die in Flandern ausgebildet wurden, eine hagere Eckigkeit von ganz englischer Art aufweisen. Hier kommt auch der Faltenstil in Betracht; er ist wesentlich von der Arsenalhs. verschieden, lange feine Linien gliedern einen dünnen, doch sehr festen Stoff, der den großen Bewegungen der Glieder unmittelbar folgt, im übrigen glatt niederfällt. Demselben Stil begegnen wir im Peterborough-Psalter; man sehe etwa die Röcke der Söhne Josephs fol. 73v.; da kann man den Vergleich mit unseren Bildern bis zu den kleinen Falten im Ellbogen durchführen. Andere Partien, wie die dem ausgeschwungenen Spielbein der Heiligen folgende Faltenbahn fol. 32r. mag man mit Erscheinungen in Arundel 83 II zusammenhalten. — Voraussetzung für solche Stoffbehandlung ist natürlich ein viel entwickelteres Bewußtsein von dem körperlichen Gerüst, als wir es in der Somme le roi fanden.

Ja, hierin geht die Hs. über alles belgische hinaus. Freilich ist von Naturbeobachtung, von wirklich organischem Empfinden nicht die Rede, aber die Stilisierung der Extremitäten zu ganz dünnen, langen, stark gebrochenen Gliedern verrät ein Gefühl für diese Dinge, wie wir es noch nicht gefunden. Mit dem Peterborough-Psalter haben auch die mehrfach in der Hs. vorkommenden Architekturen vieles gemein: helles Mauerwerk, Türme mit blauen Kegeldächern, oft mit genau durchgeführter Zeichnung der Schiefer, Zinnen. — Von englischem Einfluß zeugt auch die Dekoration in Anlage und Ausführung. Nirgends eine Spur des Pariser Geschmacks. Charakteristisch sind die mehrfach verflochtenen Ranken, die kleinen feuerroten oder grünen Blätter mit dick aufgesetzten weißen Rippen und Lichtern. — Der Farbengeschmack der Bilder ist sehr primitiv und hat mit der englischen Kunst so wenig gemein, wie mit Paris oder Belgien: Ziegelrot, grün, graublau und hellbraun sind in großen Flächen ohne alle Abtönung aufgetragen; die Gesichter sind rötlich.

Es ist merkwürdig, wie isoliert diese Hss. dastehen. Für die Somme le roi weiß ich kein zugehöriges Stück, für die „Benoîte" nur eines, die Livres de chirurgie Brit. Mus. Sloane 1977, eine reich mit Bildern geschmückte Sammlung medizinischer Schriften.[1]) Die Darstellungen verteilen sich in folgender Weise: Fol. 1 r. große Zierseite: oben ein Bildstreifen mit etwa quadratischem Mittelfeld und zwei schmäleren Seitenfeldern in einfachen Rahmen. Unter gothischem Bogen sehen wir in der Mitte den thronenden Christus von sechs Engeln umgeben, links und rechts je einen anbetenden Mönch mit einem Buch unter dem Arm. Darunter beginnt der Text in einer Kolonne mit einem A; darin ein Schreiber in seinem Stuhl, rechts von ihm zwei Mönche; vom unteren Ende läuft eine Bandranke nach unten, dann in schönem Schwung am unteren Seitenrande hin und endet in kurzem Aufstieg in einem dicht mit ziegelroten und gelben abgerundeten Dreiblättern besetzten Zweig; ein Vogel und ein Hase sitzen darauf. — Die Seiten von fol. 2—9 sind r. und v. ganz mit Bildern angefüllt, und zwar sehen wir in gemeinsamen, einfachen Rahmen mit kleinen Blattzweigen an den Eckquadraten drei Reihen von je drei Bildern. Die oberen werden von je zwei spitzen Giebeln bekrönt. Diese obere Bildreihe

[1]) Eine Abb. in den Reprod. from illum. mss. London 1907, I, XXI.

enthält einen ausführlichen Zyklus von Christusgeschichten, u. a. zwei Versuchungsszenen, fünf Vorführungen, Pilatus wäscht sich die Hände, Nicodemus kommt zu Pilatus, Nicodemus neben einer Frau mit weißem Laken (dem Grabtuch?) in der Hand. In den zwei unteren Reihen aber sind allerlei Operationen, Wundbehandlungen usw. dargestellt. Fol. 48 eine quadratische Miniatur: ein Lehrer und drei Schüler; fol. 49 v. eine sehr interessante ganzseitige Darstellung: reiche Architektur in drei Geschossen aufsteigend, unten eine Zinnenmauer zwischen zwei Ecktürmen mit breitem Tor in der Mitte, darüber eine hohe offene Halle von den Fortsetzungen jener Ecktürme eingefaßt und mit niedrigem Dach gedeckt, dessen Schiefer genau eingezeichnet sind; darauf endlich ein kirchenartiger Oberbau mit kleinem Dachreiter und oberer Zinnenabschluß. Durch die große Mittelöffnung blickt man in eine Apotheke. — Fol. 15 r. und v. und 51 r. und v. wieder je zwölf Bildchen, nur mit Krankenbehandlung. — Fol. 136 r. Anfang des „Ypocras", quadratische Miniatur, zwei Ärzte. — Fol. 136 v. drei ausgekratzte Bilder.

Hier herrscht nun ganz der Stil der „Benoîte", trotz der kleinen Dimensionen bis in alle Details zu verfolgen, nicht nur in den obengeschilderten Gesichtsproportionen, sondern auch in den langen eckiggebrochenen Fingern, den langen schmalen Füßen, der steifen Schrittstellung mit den langen Konturen der Schenkel, den kleinen Hakenfalten im Ellbogengelenk. Auch die Kostüme sind gleich; Pilatus trägt die niedrige Kappe wie der „Tyrant". Die Architektur der Apotheke findet in Benoîte fol. 35 v.: Engel bekleiden die Heilige im Gefängnis, ihr Gegenstück. Zu dem allen kommt die Schrift als Bestätigung hinzu: sie ist zwar flüchtig und zeigt starke Neigung zur Kursive, doch sind die Formen der „Benoîte" überall kenntlich.

Die Hs. gewährt nun einen neuen wichtigen Beitrag zur Beurteilung des Verhältnisses zum Norden in dem oben beschriebenen Apothekenbilde; über seine Herkunft können wir nicht im Zweifel sein, nachdem wir den Aufbau des Thronsaals Philipps von Makedonien in der großen Alexanderhs. in Brüssel und die Detailbehandlung in den Maestrichter Romanhss. kennen gelernt haben.[1])

[1]) Dem Stil nach gehört eine Decretalenhs. der Bamberger Bibliothek P. I. 20 hierher. Die Schrift ist zwar italienisch oder provençalisch;

Die Tatsache also ist gewiß, daß im 2. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts die unmittelbar nördlich an die Isle de France grenzenden Provinzen ihre Anregungen vom Norden, von Belgien oder gar direkt von England her empfingen. Sollte Paris ihnen nichts haben geben können? — Wir werden diese Frage im 3. Kapitel beantworten; hier bleiben nur noch einige wenige nordfranzösische Hss. zu besprechen, die sich um ein bekanntes Stück gruppieren, an dem man Pariser Einfluß auf die nordfranzösische Malerei hat nachweisen wollen.

b) Die Hss. von Amiens-Corbie.

Es handelt sich um den Psalter lat. 10435. Als „Psautier d'origine Artésienne" war er 1904 ausgestellt, und Bouchot preist ihn als ein Beispiel der „penetrazione dell'arte Parigina verso il Nord" (L'Arte VII, 1904, p. 225). Seine Herkunft wird, da ein Kalender fehlt, durch die Namen, die in großer Zahl den kleinen Figuren auf den unteren Ranken beigeschrieben sind und die Delisle[1]) zum großen Teil abdruckt, sicher auf die Gegend um Arras bestimmt, z. B. Lens, Beaumetz, Henin. Das künstlerische Zentrum, dem er entstammt, liegt etwas südlicher: es ist Amiens oder Corbie. Darauf führen die Beziehungen zu dem Missel à l'usage de Corbie Amiens 156 vom Jahre 1289 und zu dem Missale der kgl. Bibliothek im Haag Y 400 vom Jahre 1323. — Das erstgenannte trägt fol. 272r. den Vermerk: Frater Johannes de Candas, tunc praepositus ecclesiae Corbeiensis fecit fieri hoc Missale anno Domini M CC octuagesimo nono per manum Girardi de Ambianis scriptoris. — Dazu kommen als bestimmend für Corbie die Nennung der Äbte Adelard und Pascasius Ratbert, des Geraldus, Abt von Sauve Majeure bei Bordeaux, der in Corbie geboren ist, die besonders in Corbie gefeierten Translationen des Gentianus und Precordius; von den übrigen Namen des Kalenders seien noch aufgeführt:

Raimund von Pennaforte trägt auf dem Überreichungsbilde fol. 5r das Wappen von Barcelona (mündl. Mitteilung des Herrn Oberbibliothekar Fischer). Aber die Figuren der 5 Miniaturen an den Buchanfängen sind ganz in der Art der beiden oben besprochenen Hss. behandelt; in der Zeichnung der Köpfe und Gewänder stehen sie der Somme le Roi, im glatten Farbenauftrag der Benoite besonders nahe.

[1]) Hist. litt. XXXI, p. 280.

Vulmarius abbas (von Samer in der Picardie), Ricarius, Firmin, Bertin, Lambert, Hunegundis. — Das Missale ist in Quartformat in zwei Kolonnen geschrieben, die gewohnten Vollbilder fehlen, nur 7 Initialen mit den üblichen Darstellungen bilden den Schmuck; sie sind reich mit etwas unbestimmter Innenzeichnung versehen (teils Blattkante, teils Geometrisches), die von ihnen ausgehenden Rankenbänder enden in kleine Blattknospen, nur zuweilen in eine Einrollung mit entwickeltem Blatt, und sind mit einigen Tieren belebt. Die Qualität der Bilder entspricht nicht ganz der Pariser Hs., aber in den Formen weisen sie alle die Züge auf, die alsbald analysiert werden sollen. — Zeitlich folgt diesem Missale wohl der Psautier de S. Martin-aux-Jumaux in Amiens, Amiens 124; er steht unserem Psalter unmittelbar nahe, sowohl in figürlichen Details wie in der Dekoration. Da ist vor allem das B fol. 7 v. bemerkenswert, in den reichen Flechtmotiven des Buchstabenkörpers, den dicht mit kräftig geaderten Blättern besetzten Zweigen, den Löwen und Mischwesen auf den Ranken. An den vier Ecken sitzt ein Wappen, rotgeteilt, links ein aufsteigender goldener Löwe, rechts drei schräg nach rechts hinablaufende goldene Balken. Die übrigen Initialen (Achtteilung, zwei davon ausgeschnitten) sind bandartig mit guter weißer Innenzeichnung und enthalten die üblichen Darstellungen. — Daneben kommen noch in Betracht das Bréviaire à l'usage du S. Sepulcre de Cambrai, Cambrai 103, in zwei Quartbänden. Es ist für die Kirche geschrieben, aus der es stammt: die Dedicatio ist in gold im Kalender eingetragen (der Katalog gibt an: „sans calendrier"!). Die reichen Seitenumrahmungen mit Drolerien, die Netzbildungen und Einrollungen im D, die großen Blätter sind ebenso entscheidend für den Zusammenhang mit unserem Psalter wie der Stil der kleinen Bilder. — Schon gegen 1300 entstanden ist ein winziges livre d'heures in Chantilly Nr. 62, das den hl. Ludwig als ursprünglichen Eintrag in seinem Kalender führt; daneben nur die bekannten französischen Heiligen des äußersten Norden, von selteneren Namen nur Erembert von Fontenelle und Ragnulfus, dessen Reliquien in Arras verehrt wurden. Für den Inhalt vgl. den Katalog. Eigentümlich sind die kleinen Heiligen-Martyrien, die in der Litanei neben den Namen angebracht sind. Der reiche Rankenschmuck voll Verschlingungen und Einrollungen läßt das Livre d'heures in diese

Reihe gehören; bei den Figuren mag man vor allem die Augen und Hände zum Vergleich heranziehen.

In wesentlich spätere Zeit versetzt uns das obengenannte Missale im Haag. Es wird auf Zeit und Ort bestimmt durch den Eintrag fol. 177r.: Frater Johannes de Marchello abbas ecclesiae sci Johannis Amb' ordis premonst'ten fecit scribere istum librum per manum Garneri de Moriolo. Anno d. Mill. trec. vicesimo tercio. — Et Petrus dictu' de Raimbeaucourt illuminavit istũ librum in anno predicto. — Der Schreiber also stammt aus Moreuil, einer Benediktiner-Abtei etwa zwei Kilometer südöstlich Amiens, während die Heimat des Malers weiter nördlich, in der Nähe von Douai, zu suchen ist.

Der Schmuck ist sehr reich, fast jede Kolonne hat ein Rankeninitial mit vertikal ablaufendem Rankenband, Horizontalstreif und aufsteigendem Rankenende; alles ist voll von Tierszenen und figürlichen Darstellungen teils weltlichen, teils kirchlichen Inhalts, wie Meßopfer, Bekehrung des hl. Hubertus usw.[1]) Die Ausführung aber ist grob, in der eigentümlich trockenen Porosität der Farbe, die in England häufig ist. Der Bildinitialen sind sehr viele; auf fol. 62v., 63r. stehen die gewohnten Vollbilder, Kreuzigung und thronender Christus in sehr reichen architektonischen Rahmen. Zeichnung, Gewandmotive und vor allem die Typen sind dem Psautier d'Artois aufs nächste verwandt. — Aus etwa gleicher Zeit stammt wohl das Missale aus Corbie Amiens 157. Es steht in den altertümlicheren Darstellungen von fol. 1—26 dem Psalter ganz nahe. Der Hauptteil aber ist sowohl im Dekorativen wie in der Figurenbehandlung fortgeschrittener. Die Rahmen der großen Bilder auf fol. 109v. und 110r.: Kreuzigung und Christus neben Maria thronend, sind wie im Haag sehr entwickelt. Rahmenstreifen mit Ranken- und Tierfüllung, ausgezackte Eckmedaillons, äußerer Zackenfries; im Inneren Architektur. Im Figürlichen bleiben die charakteristischen Motive der ersten Hand, aber es wird alles voller und feiner abgestuft in Licht und Schatten.

Corbie bzw. Amiens bildet also um die Jahrhundertwende

---

[1]) Max Dvořák, der die Selbständigkeit der niederländischen Malerei in unserem Zeitraum leugnet, sieht in diesen Drolerien den Beweis für die französische Schulung der Pierre de Raimbeaucourt. Tatsächlich beweisen sie seine Zugehörigkeit zur englisch-flandrischen Richtung. Vgl. Jahrb. der Kunsts. des ah. Kaiserh. XXIV, Wien 1903, S. 257.

das Zentrum einer ausgedehnten Produktion; ihr Verhältnis zu Paris und zu den übrigen nordfranzösischen Gruppen suchen wir nun an der Hand des Pariser Psalters festzustellen.

Zunächst die Ziermotive: jede Seite ist umrahmt von einer dünnen Ranke, die zwischen einem blauen oder roten Streif mit ganz leicht angelegten weißen Mustern (innen) und einer schmalen Goldleiste (außen) hinläuft. Mehrfach teilt sie sich, um Verknotungen verschiedenster Art und Größe zu bilden, die auf knapp ausgezacktem goldenem Grunde liegen. In den Ecken aber kreuzen sich die zwei sich begegnenden Ranken wie Stäbe in rechtem Winkel; der innere Bandstreif bricht einfach um, so daß er also die ganze Seite fortlaufend umrahmt, außen aber laufen die beiden Ranken zu einer regelmäßigen Kreisrollung zusammen und senden drei Ranken streng rechtwinklig, wie Windmühlenflügel nach außen; diese enden in nicht ganz gleicher Länge in reichbewegter Schwingung. Sie liegen auf ausgekehlten blauen oder roten Polstern auf. Selten kommt es vor, daß solche Rankenenden obendrein von einer Mittelverknotung auslaufen (z. B. auf der Beatus-Seite). An den Enden sitzen kleine Blattknospen, nur selten zwei Fünfblätter mit schmalen tief eingeschnittenen Teilen und kräftigen weißen Rippen darauf. Solche Blätter sitzen auch vereinzelt in den äußeren Eckkreisen; in großer Zahl aber drängen sie sich an der Ranke, da wo sie in großen Einrollungen aus den Bildinitialen heraustritt, wie vor allem oben und unten am B. Sehr eigentümlich sind daneben auf dieser Seite die zwei langen, vierfachgeteilten, krautartigen Blätter, die die obere Horizontalranke nach links hin abschließen; solche sehen wir auch an den unteren Enden des E und C fol. 98 v. und 117 r. — Die acht großen Initialen nun haben eine sehr charakteristische Ausbildung erfahren: ganz dünne stabartige Ranken, die sich nach den Schwellungen zu ein wenig ausbreiten, um dann in der Mitte in überreiches, dichtes Gittergeflecht überzugehen. Dieser Buchstabenkörper liegt auf einfachen, von einer schmalen Goldleiste umrahmten Quadratfeldern auf. Wenn wir noch die nicht sehr häufigen Zeilenenden in kräftigen Tierrankenmotiven erwähnen, so haben wir alle Bestandteile des Schmucks und ihre Anordnung vor Augen geführt. Von den zeitgenössischen Figuren auf den unteren Rankenteilen sprachen wir schon; sie sind bei Musik und Tanz, in stiller Unterhaltung oder beim Schach-

spiel dargestellt; auf den Rankenvorsprüngen oder auf dem oberen Streif sitzen Vögel und Mischwesen.

Die ganze Anordnung ist ungewöhnlich, und wenn wir nach einer Erklärung für sie suchen, so finden wir sie gewiß nicht in Paris. Das Prinzip der vollständigen Seitenumrahmung, gar mit eckigem Umbruch im Inneren, ist, wie wir am Schluß des ersten Kapitels sagten, der dortigen Buchkunst fremd, hingegen für die englischen Psalterien charakteristisch. Man denke nur an die Beatus-Seite des Tenison-Psalters oder an den Ormesby-Psalter. Freilich ist dort der Rahmen durchaus ornamental entwickelt und hier fehlt die einfache Kontinuität der Ranke; der Münchner Psalter (s. S. 70) führt die Ranke zwar nicht durch, gelangt aber auf den beiden Beatus-Seiten doch zu völliger Umrahmung, indem er die beiden Rankenenden durch Reiherfiguren verknüpft; in ihm begegnen wir auch den kleinen Kreisbildungen an den äußeren Ecken und den mitten in den Rankenverlauf eingelegten Verflechtungen; doch ist dies Motiv nur mit größter Sparsamkeit angewandt. Aber darin übertreffen ja auch die großen Initialen unseres Psalters alle bekannten Vorbilder. Flechtmotive haben wir in Paris konstatiert (z. B. im B von lat. 1023) in Anlehnung an den Isabella-Psalter. Aber da blieb es doch nur bei vereinzelten Erscheinungen, die gegenüber der allgemeinen Vorliebe, die wir in England vom 12. Jahrhundert (Winchester-Bibel) in immer größerer Steigerung bis ins volle 14. Jahrhundert hinein verfolgen können, kaum in Betracht kommen. Auch ist die Übertragung von England nach Gent-Brügge bemerkenswert, die wir an einigen Stellen des Antiphonars bei Martin le Roy konstatieren. Durchaus in englischem Geschmack und ohne Analogie in Paris sind die erwähnten krautartigen Blätter, gerade bei ihrem seltenen Auftreten als gelegentliche Neubildung für die Grundlagen der Schulung bedeutsam.

Nun muß gesagt werden, daß die Formen im einzelnen durchaus französisch sind. Aber auch da kommt Paris nur in beschränkter Weise in Betracht: bei den großen Einrollungen etwa mit dichtem Blattbesatz erinnert man sich an Honoré. Aber schon die weißen Blattadern haben nichts mit ihm zu tun, sie scheinen eine Spezialität der Gegend zu sein, wie ein Blick auf die „Morales chretiennes" Arras 657 (von einem Jean d'Amiens geschrieben! s. S. 127) oder auf

das Breviarium Arras 729 beweist. Dort nun fanden wir auch die einfach-eckige Herumführung des Rankenbandes, dort die dünne stabartige Struktur der Ranke, die auch in anderen nordfranzösisch-belgischen Hss. bemerkbar ist: vgl. fr. 567, fr. 95, Brüssel 11220—21. In dieser Hs. begegneten wir auch der Initial-Dekoration durch weiße Kreise mit Dreipunkten in den Lücken, die in unseren großen Initialen vorkommt, während man sich meist mit einem größeren Punkt begnügt. An den äußeren Endigungen nun gewinnt die Ranke größeres organisches Leben; jedoch auch hier bietet nicht Paris die nächsten Analogien, sondern die Poire-Gruppe (und durch sie angeregt fr. 95); sie hat die Anordnung, die wir oben mit Windmühlenflügeln verglichen, als besonders Merkmal.

Die Psalterillustrationen sind ganz besonders reich und in eigenartiger Weise ausgebildet: das B enthält oben eine Darstellung, die uns noch nicht begegnet ist: David streicht die Geige, neben ihm sitzt staunend eine Frau. Man möchte meinen, daß hier dem Maler eine Krönung Mariae vorgeschwebt habe; vgl. S. 90 und 111. Unten „David tue Golie". — Psalm 26: oben Christus leicht nach rechts stehend mit der Kugel in der Linken, unten Salbung Davids. — Psalm 38: oben „Dix fait la lune et le solel"; unten David steht neben Christus. — Psalm 52: oben „David ochist les malachiens et delivre leur femes" (Regum I, 30): D. steht mit geschwungenem Schwert in der Mitte, im Begriff, einen rechts von ihm knienden Mann zu enthaupten; links stehen zwei Frauen abgewendet. Unten Erschaffung der Fische. — Psalm 68: oben Erschaffung der Tiere, unten David nackt in einem Kahn fleht zu Gott. — Psalm 80: oben „Comment dix fait adam"; unten David schlägt die Glocken. — Psalm 97: oben „dix fait eve del coste adam", unten die drei singenden Priester. — Psalm 101: die Trinität. — Hier bezeugt, wie wir wissen, schon die Vorliebe für historische Darstellungen den Zusammenhang mit England und den älteren nordfranzösischen Richtungen. Und der Stil? Von einem „Eindringen der Pariser Kunst im Norden" kann ich bei ihm nichts entdecken. Vielmehr handelt es sich um eine durchaus bodenständige Kunst, in der der Zusammenhang mit der dritten Hand von fr. 350 und den bei ihrer Besprechung zusammengestellten Hss. (s. S. 137 ff.) nicht zu verkennen ist. Es mag genügen, die

Frau im B etwa neben die sitzende Frau mit dem Hund im Schoß fr. 350 fol. 345 zu halten, da decken sich fast alle Faltenlinien und ganz das gleiche Stoffgefühl wird erweckt. Alle Typen rufen in ihrer Ungeschlachtheit die Erinnerung an die „Romanillustrationen" wach, am stärksten ein Profilkopf, wie der des Goliath mit dem großen stieren Auge; der schwere eckige Zug aller Linien steht ebenso wie die Bewegungsmotive wieder ganz auf der Stufe von fr. 350. — Wenn wir bedenken, daß wahrscheinlich schon zur Zeit der Anfertigung dieses Psalters ein prachtvolles Erzeugnis der Pariser Kunst in der Kathedrale von Amiens lag (s. S. 33), muß die geringe Neigung, von solchem glänzenden Vorbild zu lernen, nur überraschen, aber sie wird uns in der Überzeugung einer prinzipiell anderen Schulung stärken. — Nur in einem Punkte scheint Amiens-Corbie Paris näher gestanden zu haben als dem Norden: in der Schrift. Diese ist von der belgischen sowohl wie von der provinziell englisch-französischen (Poire) wesentlich verschieden und nähert sich in der mittleren Proportion der Buchstaben und der großen Regelmäßigkeit in Formen und Abständen der Pariser Schrift ganz beträchtlich.

c) Die Apokalypse Addit. 17333.[1])

Zum Schluß erwähne ich noch ein isoliertes Denkmal nordfranzösischer Malerei im frühen 14. Jahrhundert: die Apokalypse Addit. 17333 (Taf. XXXIV). Von ihrer Herkunft wissen wir nichts; im 17. Jahrhundert war sie im Besitz einer Chartreuse „Vallis Dei"; nach dem Addit.-Katalog wäre diese identisch mit einem Valdieu zwischen Lüttich und Aachen, nach Warner aber mit Valdieu bei Mortagne in der Diözese Sées (Illum. mscrs. mit Abb. von fol. 10v. und Guide Nr. 47). Es kommt schließlich nicht viel darauf an. Als französisch ist sie daraus erwiesen, daß sie den Text unter den 83 großen Breitminiaturen in lateinischer und französischer Sprache enthält; auf den Nord-Westen weist die Schrift, die nicht sehr gut, klein und rundlich, den allgemein belgischen Charakter zeigt. — Die Dekoration ist sehr knapp, je ein kleines, bald goldenes, bald farbiges Initial auf ganz

[1]) Vgl. Delisle und Meyer, L'apocalypse en français au XIIIe s., Paris 1901, p. XC, und Meyer in Romania XXV, 1896, p. 184.

knapp umrissenem Grund eröffnet den lateinischen und französischen Textabschnitt. An diesem läuft eine ganz gerade stabartige Ranke entlang, die sich oben und unten jenseits eines goldenen Knaufes in drei regelmäßig angeordnete Stengel mit großem grauem Dreiblatt teilt. Außen ist die Ranke von einem farbigen Band mit einfachem weißen Muster begleitet, auf dem im Anschluß an die Initialen kleine goldene Dreiecke oder dergl. aufliegen. Ganz einfach sind auch die Rahmen: ein schmaler roter und ein blauer Streif laufen von weißer Linie getrennt zwischen zwei bräunlichen Leisten ohne Eckbildungen rings um das ganze Bild. Die Gründe sind z. T. einfarbig, z. T. gemustert in reich variierten Quadrat- oder Kreisformen.

Der Stil der Figuren ist schwer zu bestimmen. Es sind ausgesprochen schlanke Gestalten mit verhältnismäßig kleinen Köpfen, die frei auf langem Halse aufsitzen. Die Formen der rundlichen Gesichter sind klein und ausdruckslos, die Haare knapp nur in verschieden hellen braunen Tupfen behandelt. Die Körper verlassen nicht gern den gleichmäßig geschlossenen Umriß, die Arme sind hingegen meist etwas verdreht, namentlich bei den Greifbewegungen, die stark von oben gesehenen Füße sind entweder ruhig geradeaus gerichtet, oder bewegen sich, ebenfalls verdreht, in leichtem Tänzelgang. Die Hände sind breit im Ansatz, die Finger bewegt, doch oft unnatürlich verkürzt. Die Falten der knapp anliegenden Gewänder verlaufen in langen sauber gezogenen Linien, die jedoch keinen plastischen Eindruck hervorbringen; nur an den Füßen sitzender Personen bauscht sich der Stoff. Hingegen sind die Säume sehr lebhaft bewegt und durch weiße Linien hervorgehoben. Bei ruhig hängenden Untergewändern ergibt sich dabei eine regelmäßige Wellenlinie in ziemlichem Abstand über den Füßen, die Mantelenden fallen in großen Schwingungen am Körper hernieder. Absonderlich ist das Kolorit: lila, grün mit gelben Lichtern und braun-gelb herrschen über feuerrot und blau. — Die Anordnung der Figuren ist nicht ohne Geschmack, doch auch ohne Reiz: sie sind in weiten Abständen ohne Überschneidungen oder schwierigere Verschiebungen in einer nahen Schicht angebracht. Daneben findet vieles Gegenständliche Platz, Architekturen, Weinlauben, Tafelgerät; aber nirgends ergibt sich dabei eine Tiefe, unmittelbar schneidet der Grund dahinter ein.

Eine temperamentlose Kunst also mit gutem Können und tadelloser Sorgfalt. Die einzige Parallele bietet der Liber Floridus. Freilich sein Bestes, die ornamentale Linienstilisierung, ist ganz verloren, aber Reste seiner Formensprache sind noch zu spüren. Nicht allein in den einfachen Umrissen. Auch in den Gesichtern kann manches auf ihn zurückgeführt werden: die Augen mit dem doppelten Oberlid und dem verhältnismäßig großen dunklen Pupillenpunkt, die kleine Andeutung des Nasenlochs, der breite Mund, das etwas vorspringende Kinn und die flache Kinnbackenlinie. Die Kompositionen sind aus solcher Anlehnung begreiflich; die Architekturen haben trotz Bereicherung und Verfeinerung den plumpen Holzstil des Liber Floridus bewahrt und sind jedenfalls von den leichten und wirklich räumlichen Architekturen Belgiens gänzlich unberührt. —

Aber alles ist hiermit nicht erklärt, vielmehr verlangen wir um so dringender nach einem Aufschluß über die Quellen des neuen, das Vorbild so gründlich verändernden Geistes. Ich glaube, wir müssen sie in jener eigentümlichen französisch-englischen Hss.-Gruppe vom Anfang des 14. Jahrhunderts suchen, die wir auf Seite 78—84 zusammengestellt haben. Nur dort begegneten wir dem einen so charakteristischen Merkmal der regelmäßigen Saumwellen an den Füßen, das als durchaus vereinzelte Erscheinung stark für eine gegenseitige Beeinflussung ins Gewicht fällt. Aber auch in der übrigen Faltenordnung ist eine solche zu spüren, man vergleiche vor allem die Ärmelfalten und die ganze Art des Strichs, der ohne viel Nuancierung doch eine gewisse Energie verrät und lebhaft an den Effekt von Grabstichelführung erinnert. — Bei der zuletzt erwähnten Hs. jener Gruppe, dem Marienleben in Cambridge, mußten wir die Frage einer Entstehung in Nordfrankreich offen lassen; hier ist eine zweite sicher nordfranzösische Hs. anzuführen, in der der Einfluß des Gratian von 1314 noch deutlicher vorliegt als in unserer Apokalypse: das Bréviaire in Cambrai 133, das für Ste. Aldegonde in Maubeuge geschrieben ist.

Die Rolle, die Nordfrankreich in unserem Zeitraum gespielt, suchen wir kurz zusammenfassend zu bestimmen:

Das allgemeine Niveau der künstlerischen Leistung ist geringer als in Paris und in England. Es hängt das wohl im wesentlichen damit zusammen, daß mit wenigen Ausnahmen

keine großen Auftraggeber da waren. Die größeren liturgischen Bücher wurden zum Selbstgebrauch in den Klöstern hergestellt, deren Blütezeit längst vorüber war, die kleinen Bibeln und Psalterien blieben in den Händen der niederen Geistlichen, Mönche und Nonnen, wie aus so manchen Todes- und Schenkungseinträgen hervorgeht. Die Ausbreitung der Franziskaner-Niederlassungen neben den alten Benediktiner-Abteien mußte zu einer wesentlichen Vereinfachung der Ansprüche beitragen. — Trotz des geringen Reizes der Hss. ist ihre kunstgeschichtliche Bedeutung hoch einzuschätzen. Sie sind ein sicherer Maßstab für die Stärke der Einflüsse, die von den großen Zentren in Süden und Norden kamen, und somit für die Lebenskraft der dort blühenden Schulen. Da haben wir denn feststellen müssen, daß Paris stark in den Hintergrund tritt gegen England und (von 1300 an) Belgien. Die Erzeugnisse der reichsten Hss.-Gruppe („Poire") stehen zwar scheinbar der Pariser Kunst nahe, aber eine Anknüpfung war nirgends möglich; zeitlich gehen sie der Pariser Blütezeit voran, die Wurzeln ihres Stiles liegen in der älteren englischen Kunst und bei näherem Zusehen gewahren wir grundsätzliche Unterschiede vom Pariser Geschmack. Genau so steht es mit dem Stile des Liber Floridus, der auf dem der Bible Moralisée erwächst, ihn aber zu ganz neuen, höchst bedeutenden Erscheinungen wandelt, ohne daß eine Anregung von Paris aus nachzuweisen wäre. Die „Romane" tragen vollends einen durchaus eigenen Charakter zur Schau. Nur in den von ihnen abhängigen zarten „Artois-Hss." glaubten wir einige Züge aus Paris herleiten zu können. Aber sie fallen kaum ins Gewicht gegenüber den engen Beziehungen dieser und der ihnen verwandten Hss. zu Belgien, sowohl zu der primitiven, mit ihnen auf gleicher Stufe stehenden Kunst, als zu dem großen ganz von England angeregten Schaffen in der Grafschaft Flandern. Ja diese wächst sich immer mehr zu einem Rivalen von Paris aus, indem sich ihre Eigenart, verbunden mit rein englischen Elementen (Benoîte) im ersten und zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts in den nordfranzösischen Provinzen ausbreitet, ohne auf Gegeneinflüsse von Paris zu stoßen. Im folgenden Kapitel finden wir die Erklärung hierfür.

3. Kapitel.

Die Kunst in Paris von Honoré bis Jean Pucelle.

Wie in dem Vorwort gesagt ist, soll das Ende unserer Untersuchung durch jene wohlbekannten Pariser Hss. bestimmt werden, an deren Anfang die Bible de Robert de Billyng lat. 11935 vom Jahre 1327 steht und die von Cockerell in mustergültiger Weise zusammengestellt worden sind. Dieser hat schon angedeutet, daß eine von ihnen nicht in allen Stücken mit den übrigen zusammenstimmt: das Bréviaire de Belleville lat. 10483—84. Er weist besonders auf die abweichende Dekoration hin. Ich glaube, daß die Unterschiede tiefer liegen; wir werden sehen, daß das Bréviaire unter ganz anderen Bedingungen entstand als die übrigen Hss. Wir hoffen in einer genaueren Untersuchung der Produktion bis ca. 1325 die Gründe und Vorbereitungen dafür aufzuweisen und die eigentlichen Quellen der Kunst in den übrigen Hss. klarzulegen.

Von dem Gros der Hss. hat Haseloff mit Recht bemerkt, daß sie im allgemeinen an die Pariser Tradition, an die „idealistische" Kunst vom Ende des 13. Jahrhunderts anknüpfen. Ebenso betont H. Martin[1]) die gemeinsamen Züge zwischen Pucelle und Honoré, ohne doch einen festen Berührungspunkt nachweisen zu können. — Es gibt nun eine Hs., die, gewiß im 3. Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts entstanden, uns zeigen kann, wo genauer die Pole der Entwicklung liegen. Fast wie ein konstruiertes Schulbeispiel wirken ja die kleinen Horae, das sog. „Gebetbuch Kaiser Ferdinands I.", in der Sammlung der kunstindustriellen Gegenstände des ah. Kaiserhauses in Wien, ausgestellt in Saal XXIII, Vitrine I, Nr. 8. Sie enthalten auf fol. 2v. und

[1]) Les miniaturistes français, p. 66.

3r. zwei ganzseitige Bilder, Anbetung der Könige und Kreuzigung, und diese stehen stilistisch der Bible de Billyng und der „ersten Hand" (nach Cockerell) der Heures de Jeanne II[1]) ganz nahe. Das Gesichtsideal ist das gleiche: der Kopf rund mit flachen, breiten Formen darin, die Stirn gerade und niedrig, die Brauen horizontal gezogen, Braue und Nase in stereotyper Z-Form, der Mund ein ebenfalls ganz horizontaler Strich mit einem kürzeren Strich darunter. Die Gestalten sind sehr schlank, von bewegtem Umriß, doch ohne festes Gliedergerüst; die Gesten individuell beobachtet, aber ohne Nachdruck und organisches Gefühl wiedergegeben; die Gewänder reich im Wechsel hin- und herlaufender Faltenzüge und langgewellter Säume. Es ist ein Stil, der auf der Wende steht zwischen formelhaftem Linienzug und einem wohligen Sichergehen der Feder auf der Fläche in einer von Vorbildern unabhängigen Auffassung und Gestaltung. Darin liegt der große Reiz jener Übergangsarbeiten zu dem ernsteren und nüchterneren Stile Karls V.; eine freie Unbekümmertheit, die in aller Naivität manches Neue zu sagen weiß. — Im einzelnen werden wir in den beiden Bildern der Wiener Hs. ein reicheres Linienspiel unter leichter, heller Farbendeckung finden, als in den übrigen Arbeiten der Gruppe. Bei einer gleichen Behandlung der Rahmen mit den vielen goldenen Dreiblättern, der kleinen Quadrat- bez. Rautengründe, der ganz flachen Bogen über dem Anbetungsbilde[2]) ist diese geringe stilistische Abweichung als Zeichen einer primitiveren, dem vorangehenden Schaffen in Paris näheren Schulung anzusehen. In viel stärkerem Maße ist nun ein Zusammenhang mit der älteren Kunst in den übrigen Teilen der Hs. ausgeprägt. Schon die Schrift weicht sehr entschieden von der Billyng-Bibel ab und schließt sich auf das engste an Honorés Breviarium an. Diesem nun stehen die Initialen, Ranken und Initialbilder ganz nahe. Über die ersteren ist kein Wort zu verlieren: alles ist wie im Breviar; daneben finden sich noch die eigentümlichen goldenen Zierglieder, die am äußeren Buchstabenrand ansitzen, wie in Burney 275 usw. In den Ranken läßt sich eher eine Verände-

[1]) Vgl. die Publikation von H. Yates Thompson, Thirty-two miniatures from the book of Hours of Joan II, queen of Navarre, London 1899.

[2]) Diese sind ganz gleich behandelt in dem auch zu dieser Gruppe gehörigen Rosarium Guidonis lat. 3910.

rung feststellen, die klar den Übergang zur Billyng-Bibel bedeutet: sie sind noch dünner als im Breviar und in den sehr sauberen dunklen Umrissen mit weißen Lichtern dazwischen abstrakter, unorganischer als dort; das kommt auch in der Art des Blattansatzes und in den Blattformen zum Ausdruck. Die Unterschiede von lat. 1023 sind gewiß gering, nicht leicht zu formulieren, aber wenn man das Breviar neben die Billyng-Bibel legt und dann die Wiener Hs. dazu bringt, so wird klar, nach welcher Seite ihr Dekorationsstil neigt. Der Bildstil ist wieder ganz direkt von Honoré abgeleitet, in Typen, Händen, Gewändern ebenso wie in den schwächlichen Architekturmotiven.

Wir haben also in dieser Hs. das gemeinsame Werk eines unmittelbar aus der Schulung Honorés herauswachsenden Ateliers mit einem schon im Stile des Pucelle arbeitenden Künstler. Beziehungen und Unterschiede beider Richtungen sind greifbar vorhanden.

Es ist nun die Frage, ob für das Nachleben von Honorés Stil im Anfang des 14. Jahrhunderts weitere Spuren vorhanden sind und wie sich etwa der Stil jener zwei Wiener Bildseiten vorbereitet.

Gewißlich sind einige von den Hss., die wir am Ende des ersten Kapitels (s. S. 46 f.) aufgezählt haben, schon nach 1300 entstanden; doch lag in ihnen ein so enger Anschluß an Honoré zutage, daß sie nur als Zeugnisse seines weitreichenden Einflusses, nicht einer fortschreitenden Abwandlung des Stils, in unmittelbarem Zusammenhang mit seinem Hauptwerk behandelt werden mußten. Anders steht es mit einer kleinen Gruppe von Hss., die direkt aus der Pariser Produktion vom Ende des 13. Jahrhunderts herauswachsen, aber in Schrift, Dekoration und routinierter Arbeit nicht unbedeutende Abweichungen aufweisen und sicher dem ersten bis zweiten Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts angehören. An der Spitze stehen zwei französische Bibeln: Arsenal 5056 und Harley 616. Ihre Zusammengehörigkeit hat schon Samuel Berger erkannt.[1]) Freilich dürfen die Unterschiede der Arbeit nicht übersehen werden: im Londoner Exemplar ist die Gesichtszeichnung flüchtiger, die Faltengebung knapper; aber Schrift und Dekoration sind eng verwandt. Die Schrift

[1]) La Bible française au m.-â. p. 114 und 365—66.

ist, im Anschluß an jene rundliche, saubere doch eilige, schon stark an die Kursive angenäherte Schrift der Adenès-Hss. entstanden, die sich ihrerseits an den Méliacen anlehnte. Indem aber des großen Formats wegen eine gewisse Monumentalisierung dieser freien Liederbuchschrift nötig wurde, verlor sie viel von ihrem Reiz und wurde durch übertriebene Schwellungen des Strichs entstellt. — Die Dekoration ist spärlich, aber nicht ohne Eigenart. Zwar die Rahmen der großen Miniaturen (übliche Gegenstände; das Sieben-Tagewerk in je zwei Bildern übereinander in gemeinsamem Rahmen) sind denen von Honorés Breviar, dem Nürnberger Breviar usw. nachgebildet mit Goldmedaillons auf den Ecken, die kleinen Bogenreihen am oberen Rand und die Vierpässe der Schöpfungsbilder im Pariser Exemplar bieten nichts neues, die Quadratgründe sind von der Qualität des Méliacen. Von besonderer Art aber sind die Rankeninitialen. In der gewohnten Bandform mit leichter weißer Musterung liegen sie auf verhältnismäßig großen, steif quadrierten Polstern ohne Goldrand; die inneren Gründe sind farbig; die Füllung geschieht durch blattlose dünne Ranken in großen, ganz symmetrisch angelegten Spiralen. Wir erkennen darin eine Abweichung von der Pariser Gewöhnung und eine Analogie zu Erscheinungen in belgischen Hss. (vgl. fr. 567, Brüssel 11220—21).

In den Figuren sehen wir eine reine Weiterbildung des Pariser Stils, und zwar wird man eher an die Méliacen-Gruppe, als an Honoré denken. Vor allem die Gesichtszeichnung geschieht in ähnlichen Linien wie dort, mit dem eigentümlich anschwellenden Strich in den Brauen; sehr ähnlich sind die Augen. Eine Veränderung besteht — abgesehen von der härteren Formgebung — in der Herabziehung des nicht mit dem Nasenrücken verbundenen Brauenbogens bis etwas unter Augenhöhe; das ist eine Eigentümlichkeit der englisch-belgischen Malerei, die aber wohl auch selbständig in Paris gefunden werden konnte. Mit dem Méliacen hängen ferner die langen Gesichtsproportionen, die hohen Hälse und die Haarbehandlung zusammen, ebenso die sehr schlanken Körper und die verhaltene Gebärdensprache. Ein Detail, die Schöpferhand Gottes, breit vom Rücken gesehen mit lang ausgestrecktem Zeige- und Mittelfinger ist, soviel ich sehen kann, besonders nordischer Art und kommt in Paris kaum vor, wo man vielmehr nur die ganze breit ausgestreckte Hand

oder den einzeln ausgestreckten Zeigefinger kennt. Der Gewandstil, das beste der Darstellung, ist ebenfalls sichtlich vom Méliacen aus entwickelt, man sehe die langen senkrechten Rockfalten, die über den Schultern liegenden Mantelsäume, die kleinen Gliederungen an Gürtung und Ärmel, die Säume an den schräggestellten, stark von oben gesehenen Füßen. Aber er ist bedeutend bereichert, ohne daß man dafür eine besondere Quelle angeben könnte. — Mag diesen Arbeiten in einigen Stücken, wie vor allem in den Schöpfungsbildern der Pariser Bibel, eine gewisse Größe und Gefälligkeit nicht abzusprechen sein, so können wir sie doch nur als Nachzügler der reichen Pariser Kunst des 13. Jahrhunderts ansehen, in denen von wesentlichem Fortschritt nichts zu spüren ist.

Nicht anders kann das Urteil lauten über die hierher gehörigen Miniaturen aus der großen zweibändigen französischen Bibel Chantilly 4—5. Sie ist in der Schrift den eben besprochenen Bibeln sehr ähnlich, ebenso in Anordnung der Miniaturen und großen Rankeninitialen. Im Stil jener Bibeln sind nur wenige Miniaturen des ersten Bandes, wie Leviticus, Numeri, Regum I (Taf. XXXV); eine zweite Hand, die den folgenden Band beherrscht, ist ganz und gar verschieden und hat mit Paris nichts zu tun; ein Mischverhältnis liegt vor in Genesis und Esther. — Die erste Hand unterscheidet sich von der Arsenal-Bibel nur in einigen Typen, die von Honoré eine eckige Brechung der etwas nach innen ansteigenden Brauen und die geschwungene Nase übernehmen. Interessant ist die Ausführung der Blattinitialen: im Gegensatz zu Arsenal 5056 schließen sie sich eng an Paris an, vor allem an den Adenès Arsenal 3142: gleiche Rankenformen in Verbindung mit Drachenleib, weiß umsäumte vielzackige Fünfblätter. Die Entstehung der Bibel in Paris scheint unzweifelhaft. Dann aber sind die Miniaturen der zweiten Hand sehr auffallend. Wie gesagt lassen sie sich an keine der uns bekannten Pariser Gruppen anschließen; vielmehr muß uns ihre grobe Art, die schweren Faltenzüge mit tiefen Schatten zwischen breit hingestrichenen Lichtern an nordfranzösische Hss. erinnern, am meisten an die „Romanillustrationen"; die weißpunktierten Säume gemahnen sogar an England. Aber auch dort findet sich nirgends etwas unbedingt gleichartiges; ja fast scheint es, als ob die Bilder doch nur in Paris ausgeführt sein könnten:

die zu dem derben Gewandstil in Gegensatz stehende sehr zarte Gesichtszeichnung mit den schematisch geschwungenen Mundlinien, die teils flachen, teils schräg ansteigenden Brauen und die Haare sprechen dafür. Wir hätten demnach den Fall anzunehmen, daß ein Pariser Zeichner sich nordfranzösische Miniaturen zum Vorbild genommen, ihre Wiedergabe aber mit seinen Darstellungsgewohnheiten durchsetzt hätte! Das Ranken- und Blattwerk der betreffenden Seiten macht übrigens den gleichen Eindruck: die Anlage ist von der bei der ersten Hand nicht verschieden, die Ausführung aber ist dürftig und hart. (Für die folgenden Untersuchungen wichtig ist ihre Ähnlichkeit mit den Ranken im Bréviaire de Belleville). Auffallend ist auch ein ikonographisches Moment: die Evangelien werden durch je eine Passionsszene eingeleitet, Matthäus: Gefangennahme, Markus: Christus an der Säule, Lukas: Christus am Kreuz, Johannes: Kreuzabnahme. Das ist ein seltenes Prinzip; in der Regel erhalten nur Matthäus und (seltener) Lukas Darstellungen: Arbor-Jesse und Verkündigung an Zacharias. Wir erinnern uns der historischen Bildtendenzen im Norden!

Mit der ersten Hand und den zuvor erwähnten Bibeln haben einigen Zusammenhang die nur in Federzeichnung vollendeten Darstellungen der typologischen Bibel Addit. 18719. Die Bildanordnung geschieht wie in der Bible Moralisée: zwei Streifen von vier Bildern übereinander, links davon der lateinische Text. Die Bildfolge ist wie in Wien 1179: 1, 1a, 2, 2a folgen sich untereinander. Anstatt in Kreisen sind die Bilder in Rechtecken angebracht, die unmittelbar aneinanderstoßen. In Farben ausgeführt ist nur der thronende Christus mit Weltkugel und Zirkel auf fol. 1r. Das Kolorit ist, wie in der ganzen Gruppe von rot und blau beherrscht.

Den reichen und kräftigen Gewandstil der hier zusammengestellten Hss. teilt die ebenfalls in das erste oder zweite Jahrzehnt des 14. Jahrhunderts zu setzende große Bibel im Kupferstichkabinett zu Berlin, die sich im übrigen enger an Honoré anlehnt. Indem sich mit großer Schlankheit der Leiber und fester, rein linearer Gliederung der Gewandung der Bewegungsrhythmus und intensive Gefühlsausdruck von Honorés Meisterwerk verbindet, kommt ein durchaus großer und eindrucksvoller Stil zustande; in der Ausführung herrscht noch ganz und gar die gute Tradition. Während die Initialen

der einzelnen Bücher nicht viel Neues bieten, enthalten die zwei großen Bildsysteme fol. 1 v. der Kreuzesbaum und 2 r. Mariä Tod, Himmelfahrt und Krönung Kompositionen von ungewöhnlicher Lebendigkeit. Die Gliederung der Apostelgruppen zu den Seiten der sterbenden Maria oder die Gruppierung der Frauen unter dem Kreuz bedeutet einen entschiedenen Fortschritt gegenüber Honorés Breviar und den Adenès-Miniaturen. Die Körper der ersten Schicht stehen dort frei ohne wesentliche Deckung nebeneinander in den verschiedensten Bewegungsmotiven von individueller Ausdruckskraft. Es kommt dabei zu einer ganz eigentümlichen Balancierung, zu einer gegenüber den üblichen Schrittstellungen und dem Stand- und Spielbein-Schematismus sehr bemerkenswerten Zusammendrängung der Füße, die eine gegenseitige Deckung der Körper verhindern soll. So bei den beiden Jüngern zur Linken und Rechten an Marias Lager. Die Figuren der zweiten Schicht sind zwar stark gedeckt, aber in einer sehr verschiedenartigen Haltung der Köpfe lassen sie einen persönlichen Bewegungsimpuls fühlen, der zur Belebung der Gruppe wesentlich beiträgt. Aber in allem ist auch hier nur ein Variieren des überkommenen Stils festzustellen, eine Anbahnung des Neuen, das die Billyngbibel in Proportionen, Gesichtsformen und Modellierung bringt, fehlt durchaus. — Noch enger fast ist der Anschluß an Honoré in einem großen Lancelot der Bodleiana Rawl. Q b. 6. (M. 27855), der doch der Schrift nach schon in das zweite bis dritte Jahrzehnt gehören muß. Nur die Ranken mit Drachenenden nähern sich der Art der Billyngbibel. Die Bilder aber, die hier im Gegensatz zu den Romanen im Norden in die sehr weit geformten Initialen, stets O (r dist li contes), aufgenommen sind, könnten ebensogut um 1300 gefertigt sein, wie die Initialen der Wiener Horae.

Versuchen wir nun eine Anknüpfung dieser Arbeiten an die datierten Pariser Hss. der ersten Jahrzehnte des 14. Jahrhunderts. Ich kenne die folgenden:

A. Brunetto Latino fr. 1109, datiert fol. 143 r. Ichi fenist li livres du tresor Lan nr̃e sign̄ 1310.

B. Bibel von Parabole bis Apokalypsis Royal 1 A XX, dat. fol. 400 r.: Anno millesimo tricenteno duodeno. Hoc opus transscriptum est a Roberto de Marchia clerico parisuis in carcere mancipato.

C. Le livre de Dina et Calila, lat. 8504, dat. auf dem ersten, nicht nummerierten Blatt verso: Incipit liber de Dina et Kalila translatus Parisuis et completus per Raimundum de Biterris phisico de ydiomate ispanico in latinum anno dni MCCCXIII in praeclaro et excellenti festo pantecosten, quo illustris dominus rex Navarre eiusque nobilissimi fratres ab excellenti domino Philippo Dei gratia rege ordinem militarem benignissime susceperunt.

D. Vie de Ste. Geneviève et S. Magloire fr. 13508, dat. in einem längeren, doch fast ganz ausgekratzten Explicit fol. 59v.: Ci fine la vie saint magloire translatée en françois et escrite en cest ..... Mil CCCXV levendredi devant le saint andri.

E. Die Vie et miracles de S. Denis fr. 2090—2092 und lat. 13836, nach der verschränkten Widmung an Philippe le Long im letzten Band vom Jahre 1317.

F. Die Bible hystoriaus Arsenal 5059 dat. fol. 506v. Anno domini millesimo trecentesimo septimodecimo hoc opus transscriptum est a Johanne de Papeleu clerico Parisuis commoranti in vico scriptorum.

A ist sehr unbedeutend, doch nicht ohne historisches Interesse. Die in zwei Kolonnen geschriebene Quarths. enthält nur drei Miniaturen: Fol. 8r. oben quer das Siebentagewerk in sieben gothischen Bogen. — Fol. 57v. und 75r. Miniaturen in Kolonnenbreite: Lehrer und Schüler. Die Entstehung in Paris ist nicht gesichert, scheint mir aber nach Ausweis der Schrift kaum ernstlich zu bezweifeln. Diese hat ganz den Charakter der Adenès-Hss., in den Formen sowohl wie im sauberen Schnitt. Auch die Ranke mit Drachenkopf auf fol. 8 und die Rahmen der folgenden Miniaturen mit einspringenden Goldecken sind von Pariser Art. Nicht so die Bogenreihe fol. 8 und der Figurenstil. Vielmehr stehen diese jener zarten Gruppe nahe, die wir im Artois lokalisieren mußten (s. S. 128ff.); man vergleiche die goldenen Säulen und Bogen mit den großen dreiblättrigen Kreuzblumen, die Zeichnung der Gesichter, der dünnen spitzen Nasen und kreisrunden Augen, die Hände (Zeigefinger, eckiger Umbruch der Fingerwurzeln), das Kolorit, das ganz hell wesentlich aus rosa und graublau besteht. Daneben finden sich Züge, die wieder nur in Paris erklärlich sind, vor allem die Stellungsmotive, die mit den Schöpfungsbildern in der Bibel Arsenal 5056 zu ver-

gleichen sind, und die Gewandbehandlung: an Stelle der ganz schlicht gerade herabfallenden Röcke in jener nordfranzösischen Gruppe sehen wir hier in den frei um den Leib gelegten Mänteln ein reiches Faltenwesen, dessen Motive, gerundete Rafffalten und geschlängelte Säume in Arsenal 5056 ihre nächsten Analogien finden. — Es scheinen also die Miniaturen des Brunetto von 1310 von einem in Nordfrankreich geschulten Maler in Paris mit Anlehnung an die dortige Kunst gefertigt zu sein. — Eine zweite, schon nach dem Inhalte zunächst für Paris in Anspruch zu nehmende Hs. der gleichen Art ist der Cléomadès fr. 1456. Die Miniaturen sind nicht bedeutend, doch teilen sie mit dem Brunetto eine gewisse Zierlichkeit und freie Faltenbehandlung. Vor allem aber verbindet sie mit jener Hs. das Kolorit: neben hellblau und ziegelrot wiegt auch hier rosa vor; eigentümlich ist auch die Färbung der schmalen Rahmen: grün und rosa, grün und blau oder grün und gold.

Ist in diesen Hss. ein gewisser, wenn auch loser Zusammenhang mit der oben aufgestellten Bibelgruppe vorhanden, so fehlt er bei B völlig, ja die wenigen ganz rohen Miniaturen lassen überhaupt nichts von Pariser Art erkennen; sie sind trübselige Leistungen, nicht besser als die geringe braune Schrift des im Gefängnis schmachtenden Schreibergesellen.

Viel Höheres sollte man von C erwarten, einem dem König Philipp überreichten Buch, gewiß einem Erzeugnis der höfischen Werkstatt, die seit den Tagen des hl. Ludwig bis in die Anfänge von König Philipps Herrschaft so glanzvolles geleistet hatte. Aber es ist ein ärmliches Werk. Von den kleinen Bildern fol. 10r. bis 168v. ist gar nichts zu sagen: sie sind hart und roh und erinnern fast an südfranzösische Arbeiten. Aber auch das große Breitbild auf fol. 1v. kann keinen Anspruch auf unser Interesse erheben, um so weniger, je mehr es uns die guten Leistungen der früheren höfischen Kunst ins Gedächtnis ruft. Es ist im Motiv dem Titelbild des Méliacen nahe verwandt, ein Bild der Königsfamilie. Aber statt der idyllischen Szene dort haben wir hier ein ödes Zeremonialbild: ganz von vorn gesehen thront Philipp in der Mitte auf einem mit Löwenköpfen geschmückten Faltstuhl. Dahinter zieht sich eine einfache Steinbank hin, auf der steif aufgereiht sitzen: rechts Ludwig von Navarra und Karl von

Valois, links Isabella von England und ihre Brüder, die nachherigen Könige Philipp V. und Karl IV. Die Haltung der einzelnen Personen ist steif und ohne Abwechslung. Das Motiv des Königs, eine Hand im Schoß, die andere erhoben und flach nach außen gedreht, kehrt in den drei Prinzen wieder, Louis und Isabella haben übereinstimmend die Rechte im Schoß, die Linke vor der Brust. Die Zeichnung der Gesichter ist ausdruckslos, die Anlehnung an fr. 1633 geschieht ähnlich, aber nicht so erfolgreich wie in der Arsenalbibel; in den Schlitzaugen verrät sich der Verfall am deutlichsten. Da ist die Dekoration, der Rahmen und vor allem das große X darunter, viel besser geraten; bei engstem Anschluß an die Arbeiten des 13. Jahrhunderts (vgl. besonders die nach oben laufende zweigeteilte Ranke mit Burney 275 und Dresden Oc 54) ist doch ein gewisser Fortschritt in der weichen Modellierung der sehr groß gezeichneten Blätter zu bemerken. — Im Stil des Hauptbildes sind auch die fünf kleinen Miniaturen, die auf fol. 1 r. und auf der gegenüberstehenden Seite aufgeklebt sind. Sie beziehen sich auf die in der Widmung erwähnten Festlichkeiten am Königshofe und auf die Überreichung des Buches durch Raimund von Béziers. Sie müssen wohl anfangs anders angeordnet gewesen sein, wurden aber dann aus unbekannten Gründen ausgeschnitten und hier eingeklebt. Der Schreiber des Buches versah sie mit erklärenden Beischriften. Vom palaeographischen Standpunkte aus ist der Wert des Buches kaum höher als vom künstlerischen. Es ist wieder die rundliche, flache Schrift, die wir aus allen hier betrachteten Hss. kennen, besonders ausdruckslos und eng zusammengedrängt mit verfließenden Übergängen.

Es ist wichtig, diesen Wandel der Anforderungen am Hofe Philipps des Schönen festzustellen. Wirklich, die Kunst scheint tot in Paris und ihre einstigen Förderer haben keinen Drang, ihrem Verfall Einhalt zu tun. Willig nehmen sie als Festesgabe an, was sie wohl vor 20 Jahren von sich gewiesen hätten, als keines Blickes wert. Hatten die dauernden Kriegsnöte den Sinn verwandelt, Gefühl und Auge abgestumpft für die Schätzung so ganz intimer Freuden? Oder vermochte die geringere Kunst der nördlichen Provinzen, des Hauptkriegsschauplatzes, von der wir schon manche Spuren in Paris fanden, das ganze Kunstniveau herabzudrücken?

Jedenfalls gewinnen in Verbindung mit diesem Zustande der Miniaturmalerei am Hofe die Notizen an Interesse, die Labarte, Histoire des Arts industriels II, p. 32 f. über den Einfluß der Kriegsnöte auf die Einschränkung der Goldschmiedekunst gibt — bis zum völligen Verbot, Goldgerät anzufertigen im Jahre 1310. — Allerdings ist dem gegenüber die Tätigkeit des Emailleurs Garnaut de Tramblay für Philipp zu betonen. Vgl. Labarte a. a. o. III, p. 630.

D ist nicht von besserer Art. Die beiden Heiligenviten stimmen weder in Schrift noch in Stil überein. Die Vie de la Ste. Geneviève fol. 1—27 ist in beiden Stücken geringer. Sie ist mit kleinen Miniaturen geschmückt, die dem unbedeutenden Gros des Liber de Dina e Calila nahestehen. Die Initialbilder der Vie de S. Magloire fol. 28—59 stehen noch unter dem Einfluß von lat. 1023, ebenso die sauber gezeichneten Ornamente.

E ist ein Prachtwerk, eines der altbekannten Stücke der französischen Buchmalerei. Aber es hat mit den bisher betrachteten, von der Pariser Kunst des 13. Jahrhunderts ausgehenden Hss. nichts gemein. Wir haben es später gesondert zu betrachten.

Anders steht es mit F, der Bible Historiale der Arsenal-Bibliothek (Taf. XXXVI). In ihr tritt der spezifisch Pariser Charakter wieder deutlich zutage und ein nahes Verhältnis zu den französischen Bibeln ist unverkennbar. Genesis und Eigenart ihrer Kunst sind leicht zu erklären. Trotzdem werden wir der Hs. einen längeren Abschnitt widmen müssen; denn in engem Zusammenhang mit ihr steht eine große Zahl nicht völlig gleichartiger Hss., die sich über einen verhältnismäßig weiten Zeitraum verteilen und in denen Beziehungen zu anderen Kunstzentren hineinzuspielen scheinen. Wir müssen zunächst den ganzen Bestand prüfen, ehe wir die Bedeutung der Bibel für die Pariser Kunst abschätzen können.

Sie selbst ist ein gewaltiger Folioband, in zwei Kolonnen geschrieben. Die Schrift ist von der Art der obengenannten Bibeln. Der Schmuck besteht in goldenen und blauen Initialen und rotblauen Vertikalleisten mit sehr leicht spielender Fleuronnée; an den Kapitelanfängen stehen große farbige Initialen mit sehr einfach gehaltener, oft in Drachenköpfe oder menschliche Halbfiguren endender Ranke darin. Sie sind ebenso wie die von ihnen auslaufenden Bordüren durch-

aus im Charakter der Adenès-Hss.; nur ist die Behandlung der Blätter noch freier, ähnlich wie im X des Liber de Dina e Calila ruft ein flüchtiges Lichterspiel einen durchaus realistischen Eindruck hervor. Alles Ornamentale ist endgültig abgestreift. Eine ungeheure Zahl von quadratischen Miniaturen sind in die Textkolonnen dieser Bilderbibel eingestreut. Ihre Rahmen bestehen aus roten und blauen Leisten mit Goldrand und einspringenden Goldecken ein einfachster weißer Musterung. Im Inneren wechseln Goldgründe mit Quadrat- oder Rautenmustern. Auf fol. 1 r. ist oben ein großes Bild angebracht: in die Mitte eines Halbkreisbogens ist ein Spitzbogen eingestellt; darin thront Christus, die Rechte segnend, die Linke mit Erdkugel im Schoß. Zu den Seiten je drei Schichten mit 1. einem Cherubim, 2. zwei Engelhalbfiguren in Wolken, die Kronen tragen, 3. zwei anbetenden Engelhalbfiguren in Wolken; eine Abreviatur der Engelhierarchie. — Die übrigen Bilder schildern durchaus frei von allem ikonographischen Schema — für die meisten gibt es keine Vorbilder — die biblischen Geschichten. Ihre Sprache ist gemeinverständlich, die Ausführung flott, von ausgesprochener Skizzenhaftigkeit in Strich und Farbenauftrag, aber von durchaus guter Qualität. Es ist ein Verfahren, dem gegenüber die Arbeit der französischen Bibeln streng und steif erscheint. Vor allem fällt der bisher streng aufrechterhaltene Schematismus der Gesichtszeichnung: Braue und Nasenrücken werden nicht mehr in einheitlichem Strich durchgeführt, für den Mund finden die Künstler die verschiedenartigsten Formeln; und die Hände werden in einer unübersehbaren Zahl von Haltungsmotiven oft nur mit flüchtigen und unzusammenhängenden Strichen angedeutet. — Solches Verfahren ist in Paris durchaus neu und gerade gegenüber der schwachen Nachblüte der großen Kunst des 13. Jahrhunderts bedeutet die Technik der Arsenal-Bibel einen Schritt nach Vorwärts. War sie von Erfolg, von Einfluß auf den bald eintretenden neuen Aufschwung der Pariser Malerei? Wir müssen das verneinen, wenn wir die nächsten Verwandten der Hs. prüfen.

Da sehen wir, daß der Stil der Arsenalbibel von einem der fruchtbarsten Zweige der französischen Miniaturmalerei weitergeführt worden ist, der noch mindestens zwei Jahrzehnte lang geblüt, aber mit der Kunst der Billyngbibel usw. in keiner direkten Berührung gestanden hat.

Ich nenne — wieder ohne Anspruch auf Vollständigkeit, nur zur Andeutung des Stoffgebietes — zunächst einige Hss., in denen der Stil der Arsenalbibel unvermischt mit fremden Elementen wiederkehrt. Zunächst die Bible Historiale im British Museum Cotton, Appendix V, in drei Kolonnen grauer, der Arsenalbibel ähnlicher, doch geringerer Schrift. Sie enthält nur kleine blaue und goldene, keine Blatt-Initialen. Auch die Bildausstattung ist beschränkter. An den Buchanfängen stehen quadratische Miniaturen in Breite einer Kolonne. Die blauen und mattroten Rahmen mit einspringenden Goldecken zeichnen sich durch schärfere weiße Innenzeichnung mit kräftigeren Motiven aus. Die Gegenstände der Miniaturen entsprechen dem im 13. Jahrhundert ausgebildeten Schema; nur zu Beginn auf fol. 2r. steht über jeder Kolonne ein höheres Bild; das linke und rechte ist zweigeteilt, man sieht darin 1. oben Gott mit dem Zirkel, unten Erschaffung der Eva; 2. oben Gott zeigt Adam und Eva den Baum, unten Kains Brudermord. Im Mittelfelde aber thront Christus auf dem Regenbogen in hohem Vierpaß, an dessen Ecken die Evangelistensymbole stehen. Dem Stil nach möchte man das Werk einem etwa gleichzeitigen, doch geringeren Ateliergenossen des Illuminators der Arsenalbibel zuschreiben.

Etwas altertümlicher mutet die Histoire de S. Graal fr. 334 an; sie enthält Bilder in sehr groß geöffneten Initialen, nur auf fol. 1r. sehen wir vier Darstellungen in rotblauem Rahmen mit Goldrand, aber ohne einspringende Ecken.

Die folgenden Hss. nun zeigen den Stil ganz aufgelöst in flüchtigste Strichführung und leichteste Deckung mit hellen Farben in reicher Skala: rot, blau, rosa, grün, gelb. Ich nenne eine Bible historiale, Ste. Geneviève 20—21; den Roman de Troie, Roman d'Eneas, Paris fr. 60, drei Kolonnen flüchtige Schrift, kleine blaue und rote Initialen. Große Querbilder in der Breite von zwei Kolonnen sind willkürlich eingeschoben. Nur auf fol. 1r. und 148r. sehen wir größere Bildsysteme, hier vier, dort sechs Bilder in zwei Reihen mit Bandrahmen und gothischem Bogenfries zu oberst; am rechten und unteren Rand entlang läuft eine steife Ranke, auf der acht Medaillons mit Halbfiguren von Kriegern verteilt sind. — Denselben Stil mit der gleichen Anordnung von je sechs Bildern auf fol. 23 und 126r. begegnen wir im Roman de la Table Ronde et de Merlin fr. 105, im Roman de la

Table Ronde Arsenal 3481 und in der Histoire de S. Graal et de Merlin fr. 9123, die auf fol. 4r. vier Miniaturen und eine Ranke mit sechs Medaillons mit Soldatenhalbfiguren, auf fol. 96r. sechs Miniaturen und acht Medaillons mit Monatsbildern enthält. Der Stil des zweiten Teils ist etwas primitiver, aber mit einigen Lagen im Stil des ersten Teils untermischt (191—5, 232—47, 260—86), so daß wir keine zeitliche Trennung annehmen können. Dem zweiten Teil stehen auch nahe die Miniaturen der Grandes chroniques fr. 10132, „lesquelles Pierres honnorez du nuefchastel en normandie fist ecrire et ordener en lamaniere que elles sont selont lordenance des croniques de saint denis a mestre Thomas de Maubuege demorant la rue nueve nostre dame de Paris. Lan de grace . . . MCCC et XVIII" (fol. 1 v.). — Durch Datum und Namen des Bestellers von Interesse ist das Bréviaire Brüssel 8544 (525), das auf fol. 447 v. den Eintrag enthält: Anno ab incarnatione Domini mill.° CCC°XXI° frater Petrus de seriaco[1]) vir religiosus et hon. fec. scrib. ist. libr. per manus Nicholai Galensis script. Es enthält nur wenige kleine Initialbilder und kurze Ranken ohne künstlerischen Wert; aber der Stilcharakter und die flüchtige Ausführung sind schon ganz von der Art der genannten Hss. Hingegen geben einen annähernden Schlußtermin für die Wirksamkeit unseres Ateliers die Histoire et conqueste de Jérusalem fr. 22495, die auf fol. CCCr. das Datum trägt: Ce livre ci fu complet de scripture l'an de l'incarnation n. s. Mill trois cens et trante VII, mit Bildsystem und Medaillonranke in der oben geschilderten Art auf fol. 1 und 9r. und der Roman de Renart Oxford Douce 360 (M. 21935), vom Jahre 1339.

Mit diesen Hss., die bei aller Inferiorität so eng mit der Arsenalbibel von 1317 zusammenhängen, verbinden sich nun merkwürdige Probleme der Lokalisierung, die ich hier leider nur vortragen, nicht endgültig lösen kann: an dem Pariser Charakter der Hss. scheint a priori kein Zweifel möglich. Zum Überfluß deutet noch eine zugehörige Bible historiale mit Bestimmtheit auf Paris: die Handschrift Douce 211—12 (M. 21785—6); sie stammt aus dem Besitz der Jesuiten in Paris und enthält eine „lethanie en françois", die nach

[1]) d. i. Séry-aux-Près, die Prämonstratenser-Abtei bei Blagny, Diöcese Amiens, nicht Séry-les-Mézières bei S. Quentin; denn der Kalender weist deutlich auf ein unter der Augustinerregel stehendes Kloster.

Madans Urteil direkt auf Paris weist. Auch die Vie de S. Denis fr. 13502, deren Seiten mit 1—3 Bildstreifen ganz gefüllt sind, möchte man nirgends anders entstanden denken; die Rahmenformen, einspringende Goldecken oder vierteilige Medaillons auf den Ecken, sind nur in Paris wahrscheinlich. Im Umkreis von Paris scheint auch eine große dreibändige Bibel entstanden zu sein in Stuttgart Bibl. fol. 3 (Taf. XXXVII). Am Schluß des zweiten Bandes steht in einer der Schrift des Buches sehr ähnlichen, jedoch sichtlich etwas jüngeren Schrift der Eintrag: Iste liber est montis de castis ordinis celestinorum. Auf der ersten Seite dieses und auf der ersten und letzten Seite des dritten Bandes steht in Kursive des 15. Jahrhunderts: Celestinorum de castris. Die Bibel hat also schon im 14. Jahrhundert der von Philipp dem Schönen begünstigten Celestinerniederlassung auf dem Berge Chatres im Walde von Compiègne[1]) gehört und kann sehr wohl daselbst entstanden sein. In ihren großen, in kräftigem, tiefschwarzem Strich mit gleichmäßiger, sehr heller Farbtönung gehaltenen Initialbildern ist der Zusammenhang mit dem freien Stil der Arsenalbibel nicht zu verkennen. Zugleich aber mischen sich, in den Gesichtstypen vor allem, Elemente des Stils von Gent-Brügge hinein. Angesichts des im dritten Kapitel konstatierten Vordringens dieses Stils bis Noyon und Origny kann uns das an einer Herkunft des Künstlers aus dem Bereiche des Klosters nicht irre machen. Und auch das Bréviaire aus Séry allein würde uns doch kaum hindern dürfen, alle diese Arbeiten im Umkreis von Paris entstanden zu denken. Mit diesem aber verbindet sich nun eine Bemerkung von Léopold Delisle[2]), der von dem ganz in unsere Gruppe gehörigen Manuskript der Grandes Chroniques Brüssel Nr. 5 aussagt: il appartient à une famille de grands mscrs., qui ont dû être copiés au XIVe s. dans le nord de la France et qui sont surtout remarquables par la disposition du texte sur 3 colonnes; und zu diesen rechnet er neben mehreren Hss. in Paris, die er nicht nennt, die aber sicher mit den oben aufgeführten identisch sind, die Histoire ancienne des Waulchier de Denain Brüssel 9104—5 (3068) und den großen, zweibändigen Recueil de légendes pieuses Brüssel 9225, 9229—30 (3354),

[1]) Vgl. Helyol, Ausführl. Gesch. aller geistl. und weltl. Kloster- und Ritterorden . . . (a. d. Französ.), Leipzig, 1755, VI, 221.

[2]) Mélanges de paléographie et de bibliopraphie, Paris 1880, p. 220.

die sich weder nach Schrift noch flüchtigem Stil der Miniaturen von den hier zusammengestellten Hss. unterscheiden. Die letztgenannte Hs. enthält nun eine wichtige Bestätigung für Delisles Annahme nördlicher Herkunft: auf fol. 1 des ersten Bandes steht: Pertinet ad Carthusienses in Zelhem prope Dyest, auf fol. 190 der zweiten: Dit Boik behoirt to den Chartrosen van Seelhem by Dyest. Die Einträge sind zwar nicht von der Hand, die die Bücher geschrieben, sie gehören aber ohne Zweifel dem 14. Jahrhundert an; im 15. Jahrhundert befanden sich die Bücher schon in der Bibliothèque de Bourgogne.

Wir werden also vor die Frage gestellt: gehört diese ganze Gruppe von Hss., die zwischen 1318 und 1339 entstanden, den Stil der Arsenalbibel in routinierter Verflüchtigung, doch ohne irgendeinen fremden Einschlag zeigen, nach Nordfrankreich oder gar noch höher hinauf?

Es gibt Hss., in denen der Stil mit andersartigen Erscheinungen vermischt vorkommt und die uns daher vielleicht Aufschluß über ihre Herkunft geben können. Ich nenne: 1. Die Bible historiale (bis Ecclesiastes) in der Kgl. Bibliothek im Haag Y 391, Großfolio in zwei Kolonnen geschrieben, durchaus im Charakter der obigen Hss. Die Miniaturen scheiden sich in drei Gruppen: a) Genesis-Bilder, Leviticus, Numeri, Deuteronomium, Josua, Judicum, Hiob, Susanna, b) Exodus, Regum I—IV, c) Tobias, Jeremias, Ezechiel, Daniel, Psalter, Paralipomena. Die Bilder unter a gehören stilistisch zu den bisher genannten Hss., b zeigen einen abweichenden Stil, den wir sogleich näher kennen lernen werden, c den gleichen Stil stark vergröbert.

2. Der Miroir Historial in der Universitätsbibliothek zu Leyden Voss. Gall. fol. 3A (Band I) und im Arsenal 5080 (Band II). Diese überaus reiche Hs. ist von Delisle eingehend besprochen worden;[1]) sie ist zwischen 1333 und 1350 entstanden. Über den Ort der Entstehung sagt D. nichts aus, doch hält er wohl Paris dafür; denn er scheint keinen Unterschied zwischen ihr und dem anderen Exemplar der französischen Übersetzung des Speculum, fr. 316, anzunehmen, dessen Miniaturen er nennt „un remarquable exemple de ce que pouvait produire l'art français, problablement à Paris env. 1333"; in der Tat spricht der Umstand, daß Jean II.

[1]) Gazette archéologique XI, 1886, p. 87 ff. mit planche 14, 15.

das Leydener Exemplar kurz nach seiner Anfertigung (vor 1350) besessen, für Paris. — Über das stilistische Verhältnis der beiden Exemplare sei nur soviel bemerkt, daß das Pariser in seinen besten Bildern (vor allem fol. 1—19 und die Lage fol. 121—28) und Initialen dem Hauptteil der Leydener Hs. sehr nahesteht, die abweichenden Stilelemente aber, die uns in diesem auffallen, nicht enthält.

Der Hauptteil der Leydener Hs., d. h. fol. 1—298, gehört in die allernächste Nähe der Bible im Arsenal; nicht nur in den allgemeinen Kennzeichen der Darstellung, sondern auch in der Mache, der schwarzen, sehr flüssigen Zeichnung von Gesicht und Gewändern, der Modellierung mit den wenigen sehr flott und sicher hingesetzten Strichen und endlich im Kolorit: ziegelrot, dunkelblau (selten), hellblau, grauviolett, rosa, oliv und etwas gelb. — Zu diesen Miniaturen gesellen sich aber im weiteren Verlauf andere von sehr verschiedener Art: zunächst fol. 299 bis 334 eine Gruppe, die merkwürdigerweise stark von dem doch etwa 40 Jahre älteren Peterborough-Psalter beeinflußt ist. Ich würde diese Beobachtung nicht mit solcher Bestimmtheit vortragen, wenn ich nicht Gelegenheit gehabt hätte, die Publikation jenes Psalters mit dem Original in Leyden zu vergleichen. Gewißlich ist dem allgemeinen Stilcharakter der Hss. entsprechend alles flüchtiger geworden, aber deutlich zeugen von ihrer Herkunft die breit auslaufenden Münder, die hakenförmigen Wangenlinien unter den roten Flecken, die Hände mit dem oft eckig herausspringenden Zeigefinger, die Umrisse der Akte, die nackten Füße; Gestalten, in denen alles zusammenkommt, um ihren englischen Charakter zu erhärten, sind z. B. der Judas beim Verrat fol. 303 v., der Christus in der Vorhölle fol. 317. — Die beiden Schlußlagen sind von geringer Qualität. Die letzte aber ist wichtig, weil sich in ihr wieder Anzeichen des Stiles von Haag Y 391, Gruppe b und c, finden, von dem nun die Rede sein soll.

Die Hs., die ihn in der lehrreichsten Weise verkörpert, ist der Roman de l'âtre perilleus und Roman d'Yvag fr. 1433, ein Quartband in zwei Kolonnen geschrieben. Die Schrift läßt keinen Zweifel über ihre Herkunft aufkommen: es ist die schlanke, schmale, ausdruckslose Minuskel der nordfranzösisch-belgischen Hss., am besten zu vergleichen mit dem Merlin fr. 95 (s. S. 143). — Der Schmuck ist äußerst spar-

sam; nur wenige goldene Initialen auf blauem oder rotem Grund; an den Romananfängen ein farbiges Initial mit einem Reiter auf Goldgrund; sehr magere Ranken mit plumpen Dreiblättern. Die beiden Seiten vor fol. 1 enthalten fünf bzw. sieben Miniaturen in breitem blauen und roten Rahmen mit Goldrand und einspringenden Goldecken. Ebensolche Rahmen umschließen die elf Bilder bzw. Zusammenstellungen von 3—4 Bildern, die auf fol. 55r. den „âtre perilleus", von fol. 60—118 den Yvag illustrieren, meist Ritterabenteuer, Kampf und Liebe schildernd. Die Hintergründe entweder farbig mit rotem Quadratmuster oder gold mit Rautengravierung. — Den Stil der Figuren können wir allgemein so kennzeichnen: sehr schlanke dünngliedrige Gestalten in konventioneller Haltung doch scharf gezeichnet; die Gesichter in ausdrucksloser Brauen- Nasen-Linie, die Augen dicht unter den Brauen, mit hohem Oberlid und scharf in den Winkeln sitzender Pupille; das Unterlid ist nur schwach angedeutet oder fehlt völlig. Die Haare sind in dichten Parallel-Linien ruhig gelockt; die Hände mit ganz langen, sehr ausdruckslosen Fingern, die entweder lang herabhängen, oder breit erhoben sind. Auffallend sind die reichen Gewandmotive, weite Röcke, die sich breit am Boden lagern und große dütenförmige Bäusche bilden und deren Säume in mannigfaltigen schöngerundeten Schlangenlinien niederfallen. Verhältnismäßig fortgeschritten ist die Landschaftsdarstellung mit Terrainangabe, Architekturen und Bäumen. Das Kolorit ist eigenartig: neben viel reinem rot findet sich mattes stahlblau (mit Vorliebe in den Kettenpanzern), rosa, grün, gelb und gelbgrün.

Von dieser Art also sind die Miniaturen der letzten Lage im Miroir historial in Leyden, vor allem die konventionelle Gesichtsformel, die reichen Säume, die Stellungsmotive, das Kolorit, das viel oliv und gelb enthält.

Verfolgen wir diesen Stil weiter, so werden wir immer mehr auf seinen belgischen Ursprung gewiesen. Da sind zunächst die Chroniques de Gilles Li Muisis in der Stadtbibliothek zu Courtrai no. 10 betitelt als tres tractatus ordinati per Egidium abbatem Sci Martini Tornacensis.[1]) Da

[1]) Die Chronik abgedruckt bei De Smet, Recueil des chroniques de Flandre II., s. Lorenz, Deutschlands Geschichtsquellen im Ma. II, S. 25.

die Hs. aus S. Martin in Tournai stammt, so ist an ihrer Entstehung dort nicht zu zweifeln. Die Chronik endet 1348, muß also zwischen diesem Jahre und 1352, dem Todesjahr des Egidius entstanden sein. Von den sechs Miniaturen sind besonders wichtig: Fol. 1 r. eine gothische Halle mit sechs vorspringenden Strebepfeilern und -bögen. Links sitzt auf rotem Stuhl der Abt Egidius, rechts der Schreiber. Fol. 21 r.: links sitzt Egidius und lehrt die rechts vor ihm sitzenden Mönche. Fol. 65 r. und 93 r.: zwei Darstellungen der Sporenschlacht bei Courtrai. — Die Ausführung ist mangelhaft, aber der Stil ist unverkennbar der gleiche wie in der betrachteten Romanhs.; vor allem finden wir die charakteristische Gesichtsdarstellung, doch auch Hände, Rüstungen, Pferde lassen sich vergleichen; ja in den Rahmen begegnet dasselbe reiche weiße Wellenmuster, das ganz parisisch anmutet.

Die sehr geringwertigen langen dichtbesetzten Ranken, die an den Rahmen ansitzen, kehren wieder in einer Miniatur die auch stilistisch in diesen Umkreis gehört, im Bilde des hl. Christoph der Maerlandt-Hs. Leyden XVIII, 14 A.[1]) Vogelsang stellt als wahrscheinlich hin, daß die Hs. in oder wenigstens für Utrecht gefertigt ist; seiner Charakteristik der flotten Arbeit haben wir nichts hinzuzufügen, aber wir können sie in einen größeren Zusammenhang einordnen: sowohl in den Gesichtern wie in den langen Faltenzügen und gerollten Säumen ist der Stil von fr. 1433 unverkennbar; im Kolorit steht neben den dort üblichen rötlichen und grüngelben Tönen ein tiefes Violett.

Außerdem sind mir als zugehörig bekannt: die Vie d'Alexandre Oxford Bodl. 264, 1344 von Jehann de Grise von Brügge gemalt, von der ich nur eine Seite in der Vitrine habe sehen können. Ferner das Liber Albumazarus im British Museum Sloane 3983 mit vielen Bildern voll astronomischer Symbolik, gering, aber mit allen charakteristischen Merkmalen der Gruppe in Gesichtern, Stellungsmotiven und in den Falten und gewellten Säumen. Die Schrift ist dabei ausgesprochen flandrisch. — Eine Hs., deren Kalender auf Nordfrankreich weist, ist das Gebetbuch Harley 2449. Die kleinen neutestamentlichen Bilder, teils ganzseitig, teils

[1]) Abg. bei Vogelsang, holländische Miniaturen, Heitz Studien, Heft 18, Tafel II, dazu Text auf S. 12 ff.

in Initialen, zeigen den Stil vor allem in den Köpfen und Händen, während die Faltengebung etwas strenger ist. Aus einem ähnlichen Buch stammen die Heiligenfiguren, die heute dem Tenison-Psalter vorgeheftet sind (s. S. 75). Die Miniatur auf fol. 1 der „livres di Cassiodorus emperour de constantinoble" Brüssel 9401 ist interessant, weil sie den Übergang von der älteren Augendarstellung zum Weglassen des unteren Lides zeigt; es tritt an Stärke gegen das Oberlid zurück, die Pupille ist ganz nach oben gedrängt. Hände und Faltenmotive sind schon von der oben geschilderten Art, die Technik ist noch primitiver; in breiten Flächen decken die Farben blau, rot, mattrot und grau.

Unverkennbar ist der Zusammenhang aller dieser Miniaturen mit der schönen Tapisserie im Musée du Cinquantenaire in Brüssel, der Darstellung im Tempel, wie ein Vergleich der Falten, Gesichter und Hände (die erhobene Linke des Joseph), ja aller Stellungsmotive lehrt. —

Zum Schluß führe ich die belgische Hs. an, die an Qualität alle diese Stücken weit übertrifft, aber enge Fühlung mit ihnen zeigt: den Ordo missalis Oxford Douce 313 (M. 21887).[1]) Die Vollendung und der bildhafte Charakter seiner Miniaturen sind schon von Crowe und Cavalcaselle (alt-niederländische Malerei D. A. S. 6) hervorgehoben worden. In der Tat sind vor allem die großen Vollbilder fol. 233v. Christus an der Säule und Christus vor Pilatus in je drei Bogen einer zweigeschossigen Halle, fol. 234r. die Kreuzigung auf hochansteigendem Terrain mit frei verteilten Gruppen der Frauen, Reiter, würfelnden Kriegsknechte usw., fol. 235v. ebensolches Bergterrain mit Kreuzabnahme und der Beweinung rechts unten, fol. 236r. Grablegung unter großer Halle mit hohem Dachaufbau, von gleicher Meisterschaft in Komposition, Zeichnung, Modellierung mit Hilfe des weiß ausgesparten Pergamentgrundes und im Farbenauftrag. Die landschaftlichen und architektonischen Elemente, die im Yvag schon reichlich vorhanden waren, haben sich hier zu völligen Landschaftsbildern ausgewachsen, der reiche Farbengeschmack zu einem durchaus malerischen Empfinden, dem freilich nur

[1]) Nicholson hat wohl recht, in seinen Additions im 3. Bande des Summary Catalogue den Wert des Fehlens von Thomas von Aquin im Kalender als terminus ante in Frage zu stellen. Seine Annahme südfranzösischen Ursprungs kann wohl wie alle seine rein stilkritischen Bemerkungen auf sich beruhen.

wenige reale Farben, meist grün und violett, Ausdruck geben. — Der Zusammenhang der ganzen Gruppe mit der belgischen Malerei, wie wir sie früher kennen gelernt haben, wird in diesen Meisterwerken besonders deutlich; es genügt an die „Maestricht"-Hss. und die Brüsseler Alexander-Hs. zu erinnern, mit ihren reichen Architekturen und Landschaften. Für den Zeichenstil aber müssen wir noch weiter gehen und ihn aus einer Anlehnung an England erklären. Nun ist es aber nicht die große Kunst des Arundel-Psalters, wie sie auf Gent-Brügge gewirkt, sondern die nächste Stufe in der englischen Entwicklung, an die der Anschluß geschieht: Queen Marys Psalter mit seiner zarten Linienführung, dem andeutenden Verfahren in der Zeichnung der Gesichter, den schematisch bewegten Händen — im Gegensatz zu dem Reichtum der Variation im Arundel-Psalter —, den in langen, scharf begrenzten und gleichmäßig belichteten Faltenbahnen niederfallenden Gewändern, den schlanken, schmiegsamen Gestalten.

Die leichte Aquarelltechnik im Farbenauftrag bestätigt diese Beobachtungen.

Nun ist aber dieser Ordo missalis noch nach einer ganz anderen Seite hin von höchster Wichtigkeit: er ist eng verwandt mit dem Bréviaire de Belleville (Taf. XXXVIII) und macht so den engen Zusammenhang dieser, wie wir sagten, in Paris isoliert dastehenden Hs. mit der belgischen und englischen Malerei deutlich. Man konnte wohl schon auf Grund der von Cockerell (Yolande p. 19) hervorgehobenen Besonderheiten in der Dekoration: the strikingly naturalesque flowers, insects and birds an solche Beziehungen, sei es zu Belgien, sei es direkt zu England denken. Viel mehr noch aber ist der Stil der Figuren für unsere Behauptung beweisend. Vier Dinge sind besonders auffällig in ihnen im Gegensatz zu den anderen Hss. der Pariser Gruppe: die scharfe Zeichnung der kleinen Gesichtsformen, der Haare und Hände, die überreichen, namentlich am Erdboden lang ausgebreiteten Gewänder mit den vielfach eingerollten Säumen, das Kolorit, in dem neben hellem rot und blau namentlich grün und braun, auch grauviolett und oliv vorkommt und endlich die stark fortgeschrittene Ausbildung der räumlichen und landschaftlichen Faktoren. Alle diese Züge sind den Hss. eigen, die wir zuvor besprochen haben, und lassen sich bis zu Queen Marys Psalter zurück verfolgen und man kann wohl sagen, daß auch ihre Fehler: die

geringe organische Durchbildung, die Mangelhaftigkeit in der Verkürzung, die Eintönigkeit im Mimischen im Bréviaire wiederkehren. Ein Vergleich der Gesichtstypen muß ausschlaggebend sein. Ich kann nur sagen, daß ich bei dem erstmaligen Anblick der Miniaturen im Yvag fr. 1433, als ich noch nichts von ihrer belgischen Herkunft wußte, von der Ähnlichkeit ihrer Typen mit dem Bréviaire überrascht wurde. Sie beruht besonders auf dem Verhältnis der scharfblickenden Augen zu den dicht darüber gezogenen Brauen, auf den kleinen, geraden Nasen und dem knappen Untergesicht und langen Hals. — Für die Architekturen des Bréviaire aber ist die englisch-belgische Kunst nicht mehr maßgebend gewesen, in ihnen ist der erste Einbruch der italienischen Trecento-Kunst in die Pariser Miniaturmalerei zu sehen; dafür sprechen in erster Linie die Anlage der Hallen mit den flachen Bogen bei der Verkündigung und beim Thomas, die Zweigeschossigkeit des Hauses, vor dem der Verkündigungsengel kniet. Jedoch muß betont werden, daß eine formale Anlehnung nicht sattfindet; vielmehr erfolgt die Ausgestaltung der Architekturteile in einer von aller Anlehnung an reale Bauformen freien Weise, über deren Quellen ich keine Auskunft geben kann. Wichtig ist auch hier die Verwandtschaft des kleinen merkwürdigen Stückes Architektur, in dem der Herr von Ysselstein kniet, im Christophorus-Bilde zu Leyden mit dem Pariser Breviar; man sehe vor allem die Verteilung des Lichts auf den äußeren Kanten und in dem Bogen. Für die landschaftlichen Elemente aber läßt sich wieder der Anschluß an England nachweisen; die Anbringung ausgedehnter landschaftlicher Szenen auf der unteren Horizontalranke (z. B. Anbetung der Hirten fol. 242 v.) findet ihre nächste Analogie in englischen Prachthss. wie dem Douai-Psalter.

Es war ein langer und vielverschlungener Weg, auf dem wir von der Arsenalbibel von 1317 zum Bréviaire de Belleville gelangten. Ich fasse zusammen, was sich ergab:

Der Stil der Arsenalbibel wird von einer großen Hss.-Gruppe aufgenommen, deren Daten zwischen 1318 und 1339 schwanken. Leopold Delisle hat für drei von ihnen ausdrücklich nordfranzösischen Ursprung angenommen, andere enthalten Besteller- und Besitzer-Namen, die auf Nordfrankreich, ja Holland weisen. In den besten aber stehen neben den Miniaturen von der Art der Bibel andere, die durchaus fremd

anmuten. Die einen von ihnen sind direkt von England abzuleiten; die anderen gehören zu einer zweiten großen Hss.-Gruppe, als deren Heimat wir Belgien ansehen müssen (Tournai, Gent, Utrecht). Sie steht in keiner direkten Beziehung zu der uns bekannten belgischen Malerei, doch läßt die Vorliebe für Architektur und Landschaft an Anregungen von den „Maestricht"-Hss. denken; zeichnerisch sind die Beziehungen zu England näher als zu Paris im dünnen Strich und in der Abreviatur der Gesichtszeichnung (vgl. Queen Marys Psalter); ebenso im reichen, zarten Kolorit. Mit diesen Hss. nun hängt das Bréviaire de Belleville ohne allen Zweifel zusammen. Da es in Paris völlig isoliert dasteht, zudem in Besonderheiten der Dekoration und Bildanordnung mit englischen Hss. Verwandtschaft zeigt, scheint dieser Zusammenhang nur auf einen Einfluß des Nordens auf das Bréviaire zurückzuführen zu sein.

Mehr vermag ich vorerst nicht zu sagen. Auf alle Fälle steht eine starke Mischung der im 13. Jahrhundert so streng getrennten Pariser und nordfranzösisch-belgischen Kunst im zweiten Viertel des 14. Jahrhunderts außer Zweifel. Daß Paris dabei der gebende Teil gewesen sei, läßt sich nur für die großen mit der Arsenalbibel zusammenhängenden Hss. behaupten. Für die bedeutenderen Kunsterscheinungen ist das umgekehrte Verhältnis vorauszusetzen. — Wir werden aus der nun folgenden Untersuchung sehen, wie stark Paris für Einflüsse aus dem Norden empfänglich war.

Die Vie et Miracles de S. Denis nehmen wie oben gesagt eine ganz besondere Stellung innerhalb der Pariser Miniaturmalerei der Zeit ein.[1]) Ihre Kunst ist aus der bisher betrachteten Entwicklung ohne weiteres nicht zu verstehen. Nicht allein die Anlage der ganzseitigen Bilder in den reichen Architektur-Rahmen,[2]) auch ihre weitere Anordnung darin, die Fülle der genremäßigen Motive, das reiche ornamentale

[1]) Siehe Taf. XXXIX, XL; weitere Abb. in Le Roux de Lincy et Tisserand, Paris et ses historiens au XIVe et XVe s., t. XXVII der Histoire générale de Paris 1867, pl. 1, 3, bei p. 55 u. p. 156. Vgl. ferner über die Hs. Notices et extraits des mscrs. t. XXI, 2, p. 249.

[2]) Für das Gegenständliche ist zu bemerken, daß die Tradition so ausführlicher Darstellung gewiß nie im Kloster erloschen war, nach der Vie de S. D. von 1250. Der allgemeine Inhalt der beiden Bilderkreise ist der gleiche, jedoch ist die neue Redaktion reichhaltiger, vor allem in den Szenen vor der Bekehrung, der Wirksamkeit des Heiligen in Paris und seines Martyriums. Besondere ikonographische Abhängigkeit von dem älteren Zyklus liegt nicht vor.

Beiwerk, endlich der Stil der Figuren tragen durchaus den Stempel fremden Einflusses. Um es gleich herauszusagen: die Künstler der Vie de S. Denis haben ihre Anregung nicht in der Pariser Kunst ihrer Tage, sondern in der belgischen und englischen Miniaturmalerei gefunden. Wir haben deren besondere Merkmale schon so oft hervorzuheben gehabt, daß wir uns wohl mit den kürzesten Hinweisen begnügen dürfen. Für die Systematik der Bilder fehlt ein bestimmtes Vorbild; sowohl die Zusammenschließung zweier durch schmale Leiste getrennter Bilder in einen gemeinsamen architektonischen Rahmen, als auch die Anordnung kleiner frei komponierter Szenen in regelloser Architektur unterhalb des Hauptbildes scheint als Erfindung unserer Künstler anzusehen zu sein. Aber die Vorbereitungen dazu finden wir nicht in Paris, sondern im Norden. Die Vorliebe für architektonische Umrahmung haben wir als Besonderheit der großen ost-englischen Klosterkunst kennen gelernt, während man in Paris nie über fragmentarische Andeutungen hinausgekommen ist. Vor allem aber ruft das am meisten vorkommende Motiv, das eine besondere hallenartige Umrahmung für das Hauptbild mit sich bringt, die große Darstellung in der Brüsseler Alexander-Hs. fol. 3v. und das Apothekenbild in der von Belgien beeinflußten Hs. Sloane 1977 (s. S. 151) ins Gedächtnis. Zeigt da die untere Partie auch nur eine dichtgeschlossene Häusermasse bzw. Mauer, so ist die Anlage doch im Kerne schon vorhanden. Wenn sich also die Tatsache der architektonischen Bildumrahmung und der Hereinziehung der Architektur in das Bildsystem nur im Norden belegen läßt, so wird die Vermutung enger Beziehung zu ihm durch eine Untersuchung an den Details der Formengebung bestätigt. In ihr finden wir alle die sehr auffallenden Züge wieder, die wir in den großen Londoner Romanen der „Maestricht"-Gruppe notierten (siehe S. 134). Die etwas plumpen Türme mit mehreren Ringen herum und kegelförmigen Ziegeldächern, die vielen oft schräg hinablaufenden Zinnenkränze, die offenen oder geschlossenen Tore mit heraufgezogenem Fallgitter oder eisenbeschlagenen Türflügeln, sie alle sehen wir dort, und nur dort. Ganz übereinstimmend ist die Art des Mauerbaues mit den weißen Fugen, die langen Schießscharten darin, die sauber umrissene, schuppenartige Deckung der Dächer. Solche Verwandtschaft im Kleinsten kann nur aus direktester Abhängigkeit verstanden

werden. Eine weitere Bestätigung geben die häufigen Bilder der Seine[1]): sie sind in der für die Maestricht-Romane wie für die Vie d'Alexandre so charakteristischen Weise mit großen scharfumrissenen, in reiner Breitenansicht gezeigten Fischen gefüllt; und ebenso sind die Schiffe hier nach dem gleichen Rezept dargestellt wie in jenen Hss.: drei Plankenlagen mit dichter Nagelreihe in der Mitte.

Aber es handelt sich nicht nur um die Übernahme solcher Details, die ja an sich schon mehr als eine zufällige Anleihe bedeutet, sondern zugleich damit um eine völlige Veränderung und Erweiterung des Darstellungsgeschmacks im Gegensatz zur bisherigen Pariser Kunst, die gegenüber der menschlichen Figur alles vernachlässigt hatte. Zunächst hat der Figurenstil selbst eine starke Veränderung erfahren. Für die Gesichter sollte es genügen, auf einen Teil hinzuweisen, den Mund. In ihm ist das englische Schema, das an der kreisförmigen Erweiterung in der Mitte besonders kenntlich ist, unbedingt angenommen worden. Aber wenn wir nun zum Beweise die Vie de S. Denis etwa neben Arundel 83 II auf der einen, Honorés Breviar auf der anderen Seite halten, so ergibt sich bald das gleiche Resultat für das ganze Gesichtsideal: die unendlich verschiedenfachen Züge der Brauen in dünnstem Strich, der breite Ansatz und sehr ungleichartige Verlauf des Nasenrückens, die Variation des Ausdrucks und die Improvisation der Mache, alles ist ganz im englischen Geist. Bemerkenswert sind die Wangenflecke, die zuweilen unten eckig abgegrenzt sind, wie noch im Arundel-, vor allem aber im Peterborough-Psalter, und das Fehlen des unteren Augenlides. Wir werden uns sogleich noch mehr mit den Gesichtstypen zu beschäftigen haben. Vorerst aber sei zur Bestätigung unserer Ansicht von dem im letzten Grunde englischen Charakter der Vie de S. Denis auf den Gewandstil hingewiesen. Zwei Punkte sind hier entscheidend: das Stoffgefühl und das Konturgefühl, wenn man so sagen darf. In jenem erkennen wir im Gegensatz zu Paris die Breite der Fläche, die Ebenmäßigkeit ihres Profils, den Mangel an kleinen individuellen, d. h. aus der besonderen Struktur des Stoffs und seiner augenblicklichen Lage resultierenden Falten. Wenn der Gewandstil in Paris immer auf dem Linienzuge der Zeichenfeder, im

[1]) Siehe darüber des näheren Leroux de Lincy et Tisserand a. a. O.

äußersten Fall (Arsenalbibel) auf dem Hin- und Herstreichen des Pinsels basierte, so fühlt man sich hier an ganz andere Technik erinnert: an die Holzskulptur, bei der das Messer schichtenweise breite Flächen abnimmt, und erst nachträglich zur klareren Sonderung an den Rändern tiefer einschneidet oder auskerbt. Eine Gewandformation wie an den Beinen des heidnischen Herrn von Paris in fr. 2091 fol. 115r. oder am Mantel des Heiligen lat. 13836 fol. 1r. scheint in ausgesprochenem Widerspruch zu Pariser Art zu stehen, während sie dem in Peterborough-Psalter und Arundel 83II herrschenden Gefühl durchaus entspricht. Denn auch da sehen wir — bei größerem Reichtum im Detail — nicht das Gewand als Gegensatz zum Körper, als besonderen Stoff in der Auseinandersetzung mit dem Leibe behandelt, sondern in den leichtkonvexen Flächen fühlen wir nur die homogene, nach Analogie von Gewandfalten geformte Masse. Und dies kommt nun in dem zweiten oben aufgestellten Gesichtspunkt ganz logischer Weise zum Ausdruck: im Konturgefühl. Wir haben gesehen, daß der Pariser Künstler als Zeichner und Flächenornamentist vor allem den Umriß in ganz bestimmt durchzuverfolgender, von Anfang bis Ende gleich kräftiger Linie festlegt und dann die Details der Zeichnung einträgt; in der englischen Kunst finden wir im Gegensatz dazu den Kontur nicht streng linear ausgeprägt, sondern er ergibt sich als Begrenzung eines breiteren Schattenstreifens, der unmittelbar aus dem Zusammenhang der Modellierung herauswächst. Charakteristische Figuren, die das verdeutlichen können, sind z. B. Pilatus, der die Wächter zum Grabe schickt, Arundel 83II fol. 132v., Christus bei der Auferweckung des Lazarus daselbst fol. 124v., der Engel des Paradieses im Peterborough-Psalter fol. 25v. Dieser „gleitende Kontur", das eigentliche Problem des plastischen Eindrucks, ist nun in der Vie de S. Denis in einer Weise erreicht, die den englischen Lösungen nicht nachsteht. Wieder sind hier die ungebrochenen Rückenpartien am lehrreichsten, weil vorn zu oft durch überschneidende Glieder oder Gegenstände eine Festlegung des Konturs notwendig wird. Fragen wir nun nach dem höheren künstlerischen Gewinn dieser Darstellungseigentümlichkeit, so ergibt sich das letzte, für die Genealogie des Stils entscheidende Faktum: die Komposition. Erinnern wir uns auch da der kennzeichnenden Eigentümlichkeit von Paris: es war die fries-

artige Aufreihung der Figuren, mit energischer Absetzung der einzelnen Gestaltenflächen gegeneinander oder gegen den Grund. Noch bei Honorés großen David-Bildern lag da die Grenze des Könnens. Und das Unterscheidende der englischen Kunst fanden wir in der freien „malerischen" Komposition, im unbekümmerten Vor- und Hintereinander der Leiber, in der Andeutung wenigstens der verschiedensten Raumaxen, in der ungleichen, scheinbar zufälligen Verteilung von Raumfüllung und Raumleere, worauf der lebendige Eindruck der Szenen beruhte. Auch hier kann es nicht zweifelhaft sein, auf welche Seite die Vie de S. Denis gehört, der erste Versuch einer wirklich freien, lebenswarmen Geschichtserzählung der Pariser Kunst. — Wie im großen Kunstwerk Form und Empfindung auf das Innigste miteinander zusammenhängen, so müssen wir endlich auch hier für das Temperament, wie es sich ausspricht in Blick und Gebärde der handelnden Personen, die gleiche Herkunft wie für den Darstellungsstil annehmen. In der Tat: von dem tief innerlichen seelischen Ausdruck, von dem auf einem bestimmten Gefühlston beruhenden Konventionalismus der Gebärdensprache, wie er der Pariser Kunst eigen war (am reinsten zum Ausdruck gelangt wohl im Nürnberger Breviar), ist hier nicht mehr viel zu spüren. Vielmehr herrscht in den Gesichtern jene eigentümlich friedliche Stimmung eines gleichmütigen Ernstes, spricht aus allen Bewegungen jene ausdrucksvolle Sachlichkeit wie wir sie am vollendetsten im Peterborough-Psalter finden. Bei eingehender Prüfung wird man erkennen, daß tatsächlich von hier mehr als von Arundel 83 II die Anregungen zu allen einzelnen Handmotiven gekommen sind.

Als Resultat ergibt sich also, daß die Vie de S. Denis, das erste Werk der Pariser Malerei im 14. Jahrhundert, das sich wieder an Qualität mit der Blütezeit vom Ende des 13. Jahrhunderts messen kann, von Künstlern geschaffen wurde, die ganz unter dem Einfluß der belgisch-englischen Kunst von ca. 1290—1315 standen. Ob es aus Belgien zugewanderte Mönche von S. Denis gewesen, ob man in der Abtei durch Schenkungen gerade in den Besitz von Büchern aus jenen Kunstzentren gekommen war — darüber habe ich nichts feststellen können. Im allgemeinen ist ja gerade das enge Verhältnis von S. Denis zum französischen Königshof

hervorzuheben. Die rechtlichen Beziehungen zu Solesmes im Hennegau[1]) oder zum Kloster Derhurst[2]) in Gloucester geben keine genügende Erklärung. Unwahrscheinlich ist es auch, daß im Gefolge der Grabmalkünstler Jean d'Arras oder Jean Pepin de Huy, die selbst so wenig eigenes mitbrachten, nordische Kunst nach S. Denis eingedrungen sei. — Interessant ist die Tatsache, daß der 1302 bis 1315 regierende Abt Gilles I. de Pontoise seinen Kunstsinn in der Bestellung reicher Reliquiare usw. betätigt.[3])

Auf jeden Fall ist es bemerkenswert, daß die Vie de S. Denis fast isoliert dasteht. Wenn sich um Honorés Meisterwerk und um die Arsenalbibel von 1317 eine große Zahl von Hss. gruppierte, die zwar an Qualität oft gering, aber gerade darum Zeugen eines tiefen Eindringens des Stiles in die handwerkliche Produktion waren, so läßt sich neben die Vie de S. Denis nur eine Hs. stellen: der Gratian lat. 3898 (Taf. XLI). Zwar ist er kein Werk der gleichen Künstlerhand, aber er enthält neben rein Pariser Kunstelementen vieles, was nur von jenem Atelier von S. Denis übernommen sein kann. Kein Schreibername und kein Datum kommen uns für eine nähere Bestimmung zu Hilfe. Geschrieben ist der große Folioband in einer italienischen Kopistenstube; nicht lange nach seiner Entstehung hat er sich im Besitz eines Italieners befunden: auf dem leeren fol. 394r. steht in kleiner Schrift des 14. Jahrhunderts: Istud decret. est dñici de casanova. Aber seinen Initial- und Miniaturenschmuck hat er in Paris erhalten: die großen blauen oder roten Initialen mit Blattrankenfüllung sind durchaus im Charakter der Pariser Hss. aus den ersten zwei Jahrzehnten des Jahrhunderts. Besonders mit der Bibel in Chantilly vergleiche man die dünne Struktur der Ranke und die dunkeln, weißumsäumten Blätter, während die fleckig aufgehellten Blätter daneben an die Arsenalbibel erinnern. Die kurzen Ranken, besonders die nach oben laufenden Abzweigungen lassen ebensowenig wie die Rahmen und Gründe Zweifel an dem Pariser Ursprung aufkommen. Ein Bild aber hebt sich schon durch seine Umrahmung aus der gewohnten Pariser Art heraus: die Breit-

[1]) Siehe Dom Doublet, Histoire de l'abbaye de S.-D. Paris 1625, p. 944.
[2]) A. a. O. p. 950.
[3]) A. a. O. p. 264.

miniatur fol. 1 r., die links den Kaiser, rechts den Papst als Gesetzgeber darstellt, zeigt die beiden Gruppen unter reichen gothischen Bogen; in der sehr konsequent durchgeführten Architektonik der Bündelpfeiler und Fialen ist die engste Anlehnung an die äußeren Rahmenteile der Vie de S. Denis nicht zu verkennen. Ohne Vorbild sind dort aber die Bogen, die durch zwei Merkmale höchst auffällig in einer Pariser Miniatur erscheinen müssen: durch die breite Spannung und Sattelform des Hauptbogens und durch die Einziehung von fünf Maßwerkbögen, von denen der mittlere der Sattelform des Rahmens folgt. Beides ist ohne Analogie in Frankreich, es sind englische Eigentümlichkeiten, die in so früher Zeit nur selten auf dem Kontinent auftreten. Über die primäre Ausbildung des Eselrückens (Arc en acolade) in England seit ca. 1290 hat Enlart kürzlich eingehend gehandelt in einem wichtigen Artikel[1]), der für unsere Annahme eines englischen Einflusses auf Frankreich die willkommensten Analogien bringt. E. weist nach, daß alle Elemente des Style flamboyant in dem um ein Jahrhundert früheren Decorated Style ausgebildet und von ihm übernommen sind. Für den zweiten Punkt verweise ich auf das im vierten Kapitel S. 212 Gesagte. — In den Figuren, die unter solchem fremden Rahmenwerk stehen — und im ganzen Buche herrscht der gleiche Figurenstil — ist nun eine Beeinflussung durch die Vie de S. Denis deutlich, sowohl in den merkwürdig flach wie in Schichten geschnittenen Gewändern, als in den Bewegungsmotiven, in Köpfen und Händen. Allerdings wird man einen erheblichen Unterschied nicht übersehen dürfen. Er liegt in der Struktur der Gesichter. Sie ist gegenüber der reichen, individualisierenden Bewegtheit, die uns das Kennzeichen der Vie de S. Denis erschien, sehr vereinfacht, geklärt, auf einen festen Typus gebracht. Dieser ist so zu beschreiben: die Brauenbogen sind kurz und ein wenig gerundet, der Übergang zum Nasenrücken selbst ist ganz gerade und biegt unten rundlich zu dem verhältnismäßig langen Horizontalstrich der Nasenflügel um. Der Mund besteht aus ebenfalls nur kurzer, sehr wenig nach unten gebogener Linie, mit kleiner punktartiger Erweiterung in den Winkeln. Die Augen haben ein

[1]) Origine anglaise du Style flamboyant, im Bulletin monumental 1906, S.-A. p. 16 ff.

gleichmäßig geschwungenes Oberlid, das Unterlid ist sehr verschiedenartig: entweder gerade oder gerundet, entweder ganz oder nur halb durchgeführt; ja zuweilen fehlt es ganz. Diese Formen sind in einen runden Gesamtumriß eingeordnet. Außer durch schwarze Linien sind sie durch kleine Schattenflecken zur Darstellung gebracht, die vor allem zwischen Brauen und Oberlid, an dem nicht durch die Rückenlinie markierten Nasenansatz und unter der Mundlinie sitzen.

Es mag so scheinen, als ob dieser Typus grundsätzlich von dem der Vie de S. Denis verschieden, es also ein Widersinn sei, da noch von nahem Verhältnis der beiden Hss. zu reden. Aber wir haben entscheidende Zwischenglieder, die, wie wir sehen werden, von der höchsten Wichtigkeit für die Wertung unserer zwei Hss. sind. Es sind die kleinen Köpfe auf den Bildern der Vie de S. Denis, die Köpfe der kleinen Figuren, die sich auf den Brücken und Straßen von Paris tummeln oder auf der Seine fahren und die Köpfe der Königsbilder in Vierpässen in lat. 13836. In ihnen war der Künstler durch den Maßstab zu einer Abreviierung seiner reichen Gesichtsformen gezwungen, und dabei ist er zu einer typischen Formel gekommen, die sich in allen Punkten mit dem soeben geschilderten Schema des Gratian deckt. Diese Formel nun ist alsbald von der Pariser Miniaturmalerei akzeptiert worden: wir fanden sie schon in dem Erstling der bekannten Reihe, den zwei Seiten des Wiener Horariums.

Während der große historische „Freskostil" der Vie de S. Denis in Paris keine Nachahmung fand, während die Ausstattung der großen französischen Volksbücher: Bible Historiale, Romane, Chroniken der Pariser Tradition des 13. Jahrhunderts folgte, wie sie durch die ersten französischen Bibeln ins 14. Jahrhundert übergeleitet worden war, knüpft die eigentlich höfische oder aristokratische Kunst, der Schmuck des lateinischen Gebetbuchs und der lateinischen Privatbibel an die sekundären Elemente der Vie de S. Denis an. — Sollen wir noch einmal mit Detailvergleichungen ermüden? Oder genügt die Aufforderung zum Vergleich der sitzenden Könige im letzten Bande der Vie de S. Denis mit der Anbetung der Wiener Hs., ihrer Anordnung in den Vierpaßstreifen mit dem Genesis-J der Bible de Billyng? Nicht ein Punkt der Darstellung in jener aus der Tradition Honorés nicht organisch herzuleitenden Gruppe, bleibt unerklärt, knüpfen wir

sie an jene Teile der Vie de S. Denis und dem mit ihnen zusammenhängenden Gratian des Domenico di Casanova an.

Also der von Henry Martin schon als zweifelhaft hingestellte Atelier-Zusammenhang zwischen Honoré—Richard de Verdun und Pucelle besteht in der Tat nicht. Auch das Wiener Horarium kann daher nur für eine zeitliche Berührung der Ausläufer dort, der Ansätze hier sprechen. Aber wie steht es denn nun um Pucelle, den Redaktor des Bilderschmucks von Billyng-Bibel — und Bréviaire de Belleville? Das Problem ist schwer, aber es scheint, daß es durch unsere Auffassung nicht erschwert worden ist — im Gegenteil. Die grundsätzliche Verschiedenheit der beiden Werke ist unerklärlich, wenn wir in Pucelle ein reines Produkt der Pariser Schulung zu sehen haben. Sie wird ungleich verständlicher, sobald wir in ihm einen Künstler erkennen, der über die Grenzen des engen — und mehr und mehr abnehmenden — Schulbetriebes in Paris hinausschaut und mit erstaunlicher Empfänglichkeit Anregungen aufnimmt, woher immer sie kommen. Hat er sich so zuerst an der in der Vie de S. Denis mächtig eindringenden englischen und belgischen Kunst gebildet — vielleicht gar als Mitarbeiter an dem großen Werk —, so greift er bald aus der weiteren blühenden Produktion in Belgien die entscheidendsten Elemente heraus, um auf ihnen einen noch eindringlicheren, in den Motiven reicheren, in der Technik bildsameren Stil zu begründen. Daß er hierin keine Nachfolge gefunden hat, bezeugt nur um so mehr die durchaus persönliche Motivierung seiner Entwicklung. So steht er in ausdrücklichem Gegensatz zu Honoré, dessen persönlichste Eigenheit aus seinem Hauptwerke nicht mit Sicherheit abzuleiten ist.

Eine vereinzelte Hs. noch bleibt zu erwähnen zum Beweise, wie sehr Paris um diese Zeit unter den Einfluß des Nordens geriet: „Li chapitre du roumanz mestre Gossouin qui est apelez Ymage du monde" fr. 574, aus der Bibliothek des Duc de Berry. Sie hat dem Kanzler Philipps von Valois, Guillaume Flote, gehört, wie aus einem Eintrag gegenüber von fol. 1r. hervorgeht. Die Zeit ihrer Entstehung werden wir zwischen 1320 und 1330 annehmen müssen. Darauf führt die Schrift, die großes Format und große Sauberkeit mit einem schwächlichen Gesamtcharakter verbindet. Als die einzige von allen bisher betrachteten Hss. des 14. Jahrhunderts

knüpft sie an die Londoner Evangiles de la Ste. Chapelle an und hängt demnach auch mit der Bible de Charles V. im Arsenal zusammen. Aber sie ist noch schlanker, die einzelnen Stege sind enger aneinandergerückt, die Aufstriche sind schärfer und ohne jede Anschwellung. — Es ist wichtig, die Herkunft dieser Schrift festzustellen; denn wir finden, daß sie vom Ende des 3. Jahrzehnts an die andere Schriftgattung, die wir als die der Ludwigspsalter bezeichnen können, völlig verdrängt: s. Bible de Billyng, Heures de Jeanne II, Miracles de N. D. in Soissons usw. — Im übrigen können wir uns kurz fassen, um die stilistische Eigentümlichkeit der Hs. zu bezeichnen: auf das engste hängt sie mit jener flandrischen Gruppe von wild verzerrten Bildern zusammen (s. S. 142), vor allem mit dem Brunetto Latino fr. 567; die zartgezeichneten Gesichter mit kleinen zusammengezwängten Augen, die weichen knochenlosen Hände und der Faltenstil sind ebenso stark von dort beeinflußt wie das weichliche Kolorit (rosa, violett, grau, grün), die nüchternen Ranken mit den breiten ungegliederten Blättern. — Eine verwandte, wohl auch Pariser Hs. ist die Vie des Saints, S. Geneviève 588.

Das wesentlichste Ergebnis der Untersuchung in diesem Kapitel ist, daß von ca. 1300 an das Schaffen in Paris plötzlich nachläßt. Geringwertig erscheinen gegenüber der hohen Blüte der Kunst, die sich in Honorés Werk erschlossen hatte, die nur äußerlich ansehnlichen Leistungen, die sehr wohl dem Atelier des Richard de Verdun entstammen können: die Illustrationen der französischen Bibel. Die gewaltige, auch geographische, Ausbreitung, die der Stil der großen Arsenalbibel von 1317 gefunden, wird durch einen tiefen Verfall erkauft. Offen tritt der Tiefstand des künstlerischen Sinnes in Paris in dem 1313 dem König Philipp überreichten Liber de Dina et Calila zutage.

Neben dem Nachlassen der künstlerischen Kraft macht sich ein anderer Umstand bedeutsam geltend: das Eindringen von Kunsteigentümlichkeiten, die bis 1300 streng auf die nördlichen Provinzen beschränkt waren, vielleicht gar die Arbeit nordfranzösischer Künstler in Paris. Im Brunetto Latini von 1310 sehen wir einen Miniaturisten aus dem Artois am Werk, in der Bibel von Chantilly stehen neben rein Pariser Miniaturen andere von ganz nordfranzösischem Charakter, möglicherweise von einem in Paris geschulten Maler gefertigt;

die eine der großen französischen Bibeln (Arsenal 5056) enthält formale und dekorative Details, die nordisch anmuten.

Aber dies alles ist nebensächlich gegenüber dem gewaltigen und siegreichen Andringen des belgischen und englischen Stiles. Er erscheint in der 1317 geschaffenen Vie de S. Denis völlig rezipiert. Grundsätzlich unterscheidet sich dieses große Werk von der Nachblüte des Honoré-Stiles und grundsätzlich neu ist darum auch die Erstlingsarbeit des Pucelle, die Bible de Billyng in ihrem aus der Vie de S. Denis gewonnenen Zeichenstil, so rein parisisch ihr Dekorationsstil sein mag. Wenn Pucelle im Bréviaire de Belleville sein Wesen wandelt, so sind auch hierfür Arbeiten aus Belgien-Holland bestimmend.

Diese Tatsache ist ebenso wichtig für die Pariser wie für jene nördliche, von England abhängige Kunst. Durch den Sieg, den sie in den Mauern der französischen Hauptstadt errungen, erweist sie sich als ein Faktor, mit dem für die ganze damalige Kunstentwicklung zu rechnen ist.

Die ersten Resultate einer auf diese Überzeugung gegründeten Untersuchung sind in dem nun folgenden Kapitel niedergelegt.

4. Kapitel.

Die rheinische Malerei zu Anfang des 14. Jahrhunderts und ihr Verhältnis zu Paris und zu England-Belgien.

Daß der neue Aufschwung der Malerei in Westdeutschland um die Wende des 13. Jahrhunderts auf französische Einflüsse zurückzuführen sei, darüber sind alle Forscher einig. Janitschek[1]) hält kaum für nötig, es bei den einzelnen Beispielen besonders nachzuweisen, Aldenhoven[2]) sagt ausdrücklich nach Besprechung der ersten Werke des neuen Stils: „Dieser ist nicht in Cöln entstanden: wir sehen die Formengebung der neuen Kunst, die aus Frankreich herübergekommen war. . . . Paris war seit dem Ende des 12. Jahrhunderts der Mittelpunkt des geistigen Lebens," Haseloff charakterisiert den Stil der ersten bedeutenden Leistungen der Buchmalerei, des Graduale und Missale des Johann von Valkenburg: „Tout est français dans ces manuscrits: le style, la technique, le coloris; mais partout une certaine lourdeur fait obstacle au charme des œuvres français" (bei Michel p. 368). — Es hat jedoch, soviel ich sehe, noch niemand versucht, die Quellen genauer zu fixieren und den Wegen nachzugehen, auf denen die Strömung in Deutschland eingetreten ist. Da möchte ich denn in einem kurzen Überblick zeigen, daß von einer direkten Einwirkung von Paris aus nirgends etwas zu spüren ist, daß vielmehr einzig die nordfranzösisch-belgische Kunst von der Maas her gegen den Rhein und die Mosel vordringt und neben ihrem eigenen Stil nicht unbeträchtliche Elemente der englischen Kunst bis weit rheinaufwärts mit sich bringt.

[1]) Geschichte der deutschen Malerei, S. 169.

[2]) Geschichte der Cölner Malerschule, Lübeck, Nöhring 1902, S. 16.

Fassen wir zunächst die Entwicklung in Cöln ins Auge. Es scheint kein Zweifel, daß bis in die zweite Hälfte des 13. Jahrhunderts hinein die Malerei in Cöln von dem Inneren Deutschlands aus befruchtet wurde und unter den Einfluß der gewaltigen byzantinisierenden Produktion in Sachsen und Westfalen geriet. Die Fresken der Taufkapelle von S. Gereon, die Gewölbemalereien in S. Maria Lyskirchen und ein Werk von so ergreifender Stilkraft wie der Kruzifixus zwischen Maria und Johannes in S. Cunibert lassen sich anders nicht erklären. Auch in einer Hs. wie dem Evangeliar aus S. Martin in Brüssel 9222 (466) vermag ich Andeutungen westlicher Einflüsse noch nicht zu erkennen: die ganzseitigen Miniaturen sind stark byzantinisierend, technisch jedoch roh mit breit hingestrichenen Farben und grellen weißen Lichtern. Von gothischer Formensprache ist auch in den Rahmen und Architekturen dieser Werke noch nichts zu spüren.

Vielleicht hat jedoch schon gleichzeitig der Import aus Belgien eingesetzt. Die Brüsseler Bibliothek verwahrt zwei Hss. aus cölnischem Besitz, die sicher belgischer Herkunft sind. Sie gehören zu jenen derben Arbeiten aus dem 2. und 3. Viertel des 13. Jahrhunderts, die wir auf S. 13 erwähnten. Bei dem geringen Kunstwert ist es unglaubhaft, daß man sie in Cöln angekauft habe zu einer Zeit, wo dort eine eigene blühende Kunst Werke von ganz anderer Schönheit zu schaffen vermochte; wir werden den Import noch im 13. Jahrhundert voraussetzen, auch wenn ein sicherer Beweis dafür mangelt. Der Eintrag in der Bibel Nr. 3939 (8) auf einem eingeschobenen fol. 1: Iste liber pertinet fratribus Cartusiensibus in Colonie stammt frühestens aus dem Ende des 14. Jahrhunderts. Der belgische Ursprung wird außer durch den angegebenen Stil der Initialbilder durch die Namen der Heiligen im Kalender gewährleistet, wie er auf fol. 2—3 steht, je 3 Monate fortlaufend in zwei Kolonnen. Da mischen sich nordfranzösische und englische Heilige in einer Weise, wie sie in belgischen Kalendaren ohne bestimmte lokale Färbung üblich ist. Hervorzuheben sind: Hylarius, Philippus und Jacobus, Alexander, Jacobus Ap., Michael arch., Dionysius et Soc., Martin, Nicolaus und Thomas von Canterbury. Die Ornamentik in krausem Blattwerk in kräftigem Rot, Blau und Gold ist noch ganz im Charakter des frühen 13. Jahrhunderts. — Erst aus dem 16. Jahrhundert stammt

der Eintrag in der Bibel Nr. 2053 (6), in Kapitalen auf den Rand von fol. 1 geschrieben: Bibliothecae Martini Maj. Intra Coloniam. Figuren sehen wir nur auf fol. 1 Hieronymus, 4r. Schöpfungstage und Kreuzigung, 333v. Wurzel Jesse. Die Rankeninitialen sind viel fortgeschrittener als in der vorgenannten Bibel und stehen in Anordnung und tiefglänzendem Blau dem Roman de la Poire nahe.

Wenden wir uns nun zu den schon genannten ersten Großtaten der cölnischen Buchmalerei, dem „Graduale" (eigentlich Missale) des Minoritenbruders Johann von Valkenburg vom Jahre 1299 in der Universitätsbibliothek zu Bonn 384 und dem im selben Jahre fertiggestellten Graduale im Erzbischöflichen Museum in Cöln[1]): was ergeben Dekoration, Figurenstil und Schrift für die Herkunft der neuerwachenden Kunst?

Das zeitliche Verhältnis der beiden Hss. zueinander läßt sich kaum näher bestimmen, höchstens läßt sich im Cölner Buch ein konsequenteres Aufnehmen architektonischer Motive für die Rahmenbildung konstatieren. Das Eintreten des großen Widmungsbildes Cöln fol. 1v. mit dem thronenden Christus zwischen Maria und Franz im oberen, dem knieenden Schreiber zwischen Clara und Bonaventura im unteren Bogengeschoß an Stelle der rein ornamental durchgeführten großen Schriftseite in Bonn fol. 2v. (Johann erscheint hier nur oben links unter goldenem Bogen) kann zwar in besonderer Bestellung begründet sein, aber in Bonn kommt auch im Gegensatz zu Cöln nur im A(d te levavi) eine vollständige Architektur, daneben nur im R(esurrexit) ein flacher Giebel ohne Pfeiler vor. — Diese Vorliebe für Architektur wissen wir schon zur Genüge einzuschätzen: wir begegneten ihr vorzugsweise in Belgien und mußten sie an anderen Orten auf belgischen Einfluß zurückführen. Es kann hier nicht anders sein; die besonderen Formen der kräftig gegliederten Pilaster, der knolligen Krabben und großen Kreuzblumen stehen, wie die Goldtechnik, den Arbeiten im Artois aus der zweiten Jahrhunderthälfte am allernächsten. Desgleichen werden wir 1299 die Stabform einiger Initialen (in Bonn sind es auch

[1]) Aldenhoven a. a. O., S. 16 ff. Abb. der Verkündigung und Geburt im Tafelwerk Tafel IV. — Die beiden Hss. sind so oft genannt und in weiteren Forscherkreisen bekannt, daß wir auf eine genaue Beschreibung verzichten zu können glauben.

wieder nur die zwei genannten A und R) nicht mehr aus Paris ableiten, wo sie mit den Ludwigspsaltern verschwand, während sie im Norden noch bis ins 14. Jahrhundert hinein beliebt ist. Die von weißem Netz übersponnenen Quadratgründe geben keinen Anhalt. — Das Rankenwerk ist ungemein reich, die Einzelformen sind zart und rein stilisiert. Als besondere Bildungen fallen auf: die Einfügung der Ranke in einen breiten Bandstreif, vertikal (Bonn, J mit dem heiligen Antonius darin) oder horizontal (Cöln fol. 3r. unten), ferner die „windmühlenförmigen" Rankenausläufer der großen Endeinrollungen. Ersteres erinnert zweifellos an die J(n illo tempore) der Evangiles de la Ste. Chapelle in Paris; den Horizontalstreif finden wir ebenso im S. Graal Royal 14 E III (S. 133). Die radiale Anordnung aber ist Paris fremd. Wir betonten ihr Auftreten im „Psautier d'Artois" (S. 156) und konnten sie dort nur aus einer Anlehnung an die Arbeiten der „Poire"-Gruppe erklären. Mit jenem Psalter hat das Rankenwerk bei Johann nun in der Tat die auffallendste Verwandtschaft in der dünnen, stabartigen Struktur, in der sehr knappen Formung der Erweiterungen, im Schwung der Rankenenden, im Ausschnitt der Polster. Da ist mir nur ein Motiv nicht sicher erklärlich: die goldenen Kugeln, die auf jeder Spitze dieser Ausschnitte sitzen. Weder in Paris noch im Norden habe ich sie als ständiges Motiv gefunden, ich kann sie zurzeit nur in zwei Hss. nachweisen: im ersten Teil des Psalters Arundel 83 I und in dem Liber Brabantini de natura rerum Berlin kgl. Bibl. Ham. 114, in dem ich, wie weiter unten gesagt werden soll, ein Erzeugnis des östlichen Frankreich sehen zu müssen glaube; sonst hat diese Hs. mit den Gradualien nichts gemein, weder die Rankenanordnung noch die Blattform. Diese unterscheidet sich aber auch wesentlich von den Amienser Hss., schon in ihrer großen Verschiedenartigkeit. Da sehen wir spitzausgeschnittene Fünfblätter, teils mit weißem Saum, teils mit leicht aufgesetzten Lichtern, abgerundete Fünfblätter, breite, zugespitzte Dreiblätter und vor allem Blattknospen und von der Seite gesehene Blätter an den Rankenenden in großer Mannigfaltigkeit. Die letzteren sind besonders frei und zackig gebildet, an ihre Stelle aber treten nicht selten Eichblätter und Eicheln. Diese Vielzahl der Motive widerspricht der Uniformität in Paris durchaus, während sie ein Charakteristikum der auch darin von Eng-

land beeinflußten Kunst in Gent-Brügge bildet. Auf diese verweisen nun auch die Drolerien; zwar ist ihre Zahl gemäßigt, aber die Motive sind die im Norden, nicht die in Paris üblichen (beschrieben bei Aldenhoven S. 18).

Der Stil der Figuren bestätigt unsere Ansicht: er läßt sich nur an Nordfrankreich anknüpfen. Zunächst ist ein nahes Verhältnis zu dem oben schon erwähnten Artois-Psalter deutlich, in den Köpfen mit kurzen, geraden Nasen, den verhältnismäßig großen, stieren Augen in breiter Mandelform, dem nun schon zur Genüge als „flandrisch", durchaus unparisisch bekannten Mund mit der Erweiterung in der Mitte; nicht minder in den großen Händen in ihrer reichen Nuancierung der Fingerlage, endlich im Faltenstil. Da haben wir den dicken Stoff, der sich in schwere Falten bricht und breite, leicht konvexe Flächen zwischen schmalen hohen Faltengraten stehen läßt, so wie er der ganzen Gruppe eigen ist, mit der wir die Amienser Kunst zusammenbrachten: fr. 350 III in erster Linie. Neben der großen Faltengliederung ist da der kurze Hakenstrich für kleine Aussonderungen beliebt, der uns in Cöln und fast mehr noch in Bonn allenthalben begegnet. — Es ist nicht zu leugnen, daß in Cöln alles zarter, feingliedriger ist von der ganzen Gestalt bis zur nebensächlichsten Faltenpartikel. Vor allem ist den Cölner Gewändern durch einen reich bewegten Fall der weißen Säume eine leichte Eleganz eigen, während der Kunst in Belgien-Artois doch in allen Dingen die Schwere der „Romanillustrationen" anhaftet.

Es gibt nun eine Hs., die darin den Arbeiten des Johann von Valkenburg sehr nahesteht: die Sermones des hl. Bernhard, Brüssel 1787 (1454). Vgl. Taf. XLII. Sie scheinen für das Benediktinerinnenkloster in Mons[1]) geschrieben zu sein. Denn in dem Initial zum Ostersermon sehen wir eine Schar von Nonnen vor dem Heiligen knieen und in dem auffallend reichen Kalender fol. 2—7 ist sowohl „Waldedrudis" als „Waldedrudis de morte eius" verzeichnet. Ste. Vaudru aber, wie sie auf französisch heißt, hatte ein Frauenkloster in Mons gegründet; ihr Leib ruht in der nach ihr benannten Kathedrale. Im übrigen gibt der Kalender eine für diese Gegend wie für eine Benediktinerabtei wohl er-

[1]) Vgl. darüber Abrégé de l'histoire de l'ordre de Saint-Benoit. Paris 1684. t. I, p. 624 ff.

klärliche Mischung französischer, englischer und deutscher Heiliger: Severin, Wilhelm Bischof von Le Mans, Radegonde, Walburg und Depositio Sce. Walburgis (die englische Missionarin von Schwaben, die in Belgien und Holland besondere Verehrung genoß), Depositio Sci Romani, des ersten Benediktiners in Frankreich, Albinus von Angers, Cuthbert, Robert, Abt von Chaise-Dieu, der in Belgien verehrte und in der dortigen Kunst, besonders des 15. Jahrhunderts, so gern dargestellte Erasmus von Antiochien, Mellitus, der erste Bischof von London, die Translatio Sci Eligii, Ste. Benoîte, Gereon, die beiden Edmund, Columban usw. — Auf den Kalender folgt der Text der Sermones in zwei Kolonnen in einer Schriftart, von der sogleich die Rede sein soll. Nur zwei Initialen schmücken den Band: fol. 8r. die schon genannte Darstellung des Heiligen vor den Nonnen in einem V(icit itaque leo de tribu juda), fol. 29r. ein R(ecumbentibus undecim discipulis) mit dem Bilde der Himmelfahrt. Beide zeichnen sich aus durch Knappheit der Form und der an sie anschließenden Ranken, durch vollendet sorgfältige Zeichnung und ein kräftiges eigenartiges Kolorit. Das V ist blau, darin in Hellblau, weiß gehöht, ein sehr kräftiges Muster in breitlappigen Blattformen, in die der rechte Steg oben und unten übergeht. Die weiße Höhung besteht teils in Linien, teils in Punktreihen. Das Initial liegt auf braunquadriertem Polster mit Goldrand, während der Bildgrund blau ist mit weißen Dreipunkten darin. Oben rechts und links sitzen kurze Ranken an, von denen je ein Zweig sich nach innen zu einrollt und eine lange Blattknospe nach außen sendet, der andere in gleicher Form gerade in die Höhe wächst. Links schließt am Goldrand nahe der unteren Ecke ein kleiner Drache an, dessen Schwanz in eine lange Ranke ausläuft; sie zieht sich, von einer Einrollung unterbrochen, an der Kolonne hinab, teilt sich kurz vor dem Ende, die beiden Teile kreuzen sich, und während der rechte alsbald in einfacher Gabelung endet, läuft der linke nach rechts hinüber und bildet an der jenseitigen Ecke eine Einrollung mit radialem Rankenauslauf. Die langen Blattknospen sind kräftig grün oder rot gefärbt und zeigen einen weißen Liniensaum, zuweilen auch eine punktierte Mittelrippe. — Zu dem braunen Initialpolster stimmen die braunoliven Gewänder des Heiligen und der Nonnen, deren tiefschwarze Hauben sich stark gegen die etwas

rotbraun angetuschten Gesichter abheben. — Das R hat mattroten Bandkörper mit ein wenig matterer grauer Innenzeichnung in den gleichen Motiven. Es liegt auf blauem Polster mit Goldrand, der innere Grund ist stumpfrot mit Dreipunkten. Hier laufen zwei Ranken aus, die obere bildet sogleich über dem Vertikalteil des R eine Einrollung mit großem Fünfblatt und läuft in leichter Wellung nach rechts weiter, wo sie in langgezogenem schmalem Blatt endet; das Polster ist teils blau, teils golden und kräftig gezackt; die andere läuft nach zwei Einrollungen gerade zwischen den Textkolonnen hinab. Innerhalb des R sieht man oben Christus in einer Wolke verschwinden, darunter einen braunen Erdhaufen mit leichter Strichelung; zu den Seiten stehen in zwei getrennten Gruppen die Zurückbleibenden, von denen links nur Petrus, rechts Maria und ein Apostel völlig sichtbar sind. Die Farben der Gewänder bestehen da wesentlich aus Blau, Ziegelrot mit wenigen gelben Futterstreifen und Grau, als kleiner grüner Fleck macht sich darin das Buch der Maria geltend. — Es herrscht also ein ganz anderes koloristisches Gefühl hier und dort; das ist so zu erklären, daß hier, bei rein idealem Stoff, der Maler den ihm innewohnenden Farbengeschmack frei zum Ausdruck bringen konnte in all seiner Zartheit und leichten Buntheit; dort band ihn die Ordenstracht und auf sie stimmte er alles ab; daher das ganz ungewöhnliche Braun des Polsters. Das ist eine Überlegtheit und Anpassungsfähigkeit, die wir in der gotischen Malerei nur selten konstatieren können.[1])

Die Beziehungen zu Johann von Valkenburg sind eng. Die Ranke erhält den streng stabförmigen Charakter in ausgeprägtestem Maße; für die kleinen Einrollungen und das Rankenkreuz auf fol. 8 unten gilt im allgemeinen dasselbe wie für die Cölner Hss., nur die Führung der langen Vertikalen, die Teilung auf fol. 8 unten bezeugen noch lebhaftere Erfindungs-

[1]) Drei mit den Sermones nah verwandte Miniaturen enthält das Breviarium Cisterciense in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg von 1288, cod. Sal. IX, 51, auf fol. 8v. und 272v. oben; vgl. die Abb. bei A. von Oechelhäuser, Die Miniaturen der Univ.-Bibl. zu H., 2. Teil, Tafel I. Der Kalender enthält keinen Hinweis auf den Entstehungsort, es ist der allgemeine Cisterciensерkalender. Höchstens die Nennung des Mansuetus, Bischof von Toul, 3. Sept. könnte für die Lokalisierung in Betracht kommen. — Die übrigen Miniaturen schwanken zwischen spätem „Poire"-Charakter in Strich und Färbung und flandrischen Motiven in Bewegungen, Händen usw. — Mit dem Psalter Sal. VIII, 23 besteht nicht der geringste Zusammenhang (gegen Oech. I, S. 20).

lust. Der Drache am V erinnert in seiner Anbringung und Musterung an die Art d'amour Brüssel 9548, scheint also durchaus belgisches Gut. In den wenigen großen Blättern herrscht die gleiche Variation wie bei Johann, die fleckigen weißen Lichter fol. 29 sind wieder eine Sondererscheinung. In allen Dingen aber drängt sich auch hier der Zusammenhang mit der „Poire" auf, und es ist vielleicht kein Zufall, wenn auch die einfarbigen Gründe mit dem Dreipunktmuster hier wiederkehren. — Für den Figurenstil aber werden wir wesentlich auf dieselben Quellen gewiesen, die wir für Johanns Arbeiten genannt. Nur muß auch hier ein selbständiges Schalten mit den Vorbildern betont werden; vor allem fällt der kräftige, saftige Strich in der Gesichtszeichnung auf, der zu sehr individuellen Formungen führt. Dabei sind die beiden Bilder nicht ganz gleich. Das V ist in den Gesichtern kräftiger und auch im Faltenstil voller, krauser als das R und nur in diesem kommen die Säume vor, die den Arbeiten Johanns so ähnlich sind; man vergleiche die Maria der Himmelfahrt hier mit der Verkündigung im Cölner Graduale.

Der Zusammenhang zwischen Cöln und „Mons" besteht nun aber auch in der Schrift, und damit kommen wir zu dem letzten Bestandteil der Cölner Hss., der uns noch zu betrachten blieb. Wahrlich mit Stolz durfte Johann sein „Ego scripsi" in die vollendeten Werke einzeichnen; beider Bücher Schrift gehört zu dem Vollkommensten, was wir in gothischen Hss. sehen können. Keine andere Schrift kommt der Regelmäßigkeit des Drucks so nahe, keine ist so scharf im Schnitt, so streng in der Vertikalität jedes Buchstabens, so gleichmäßig in Form, Abständen, in Ton und Fülle der Tinte. Das Charakteristische dieser prachtvollen Minuskel ist etwa so zu bestimmen: sie kennt nur 2 Stufen der Strichstärke, d. h. alle akzessorischen Teile, die Haken an den langen s, an den r und c, die Horizontalen der t sind von der beträchtlichen Breite der Stege; daneben gibt es nur einen ganz zarten Haarstrich für die Enden, die Schrägen der e- und g-Schlingen, die Bogen der a. Hiermit erzielt der Schreiber natürlich eine ungeheure Kraft des Eindrucks; überall ergeben sich bestimmte, kantige Abschnittformen oben wie unten; nur die geschwungenen Teile leiden, die s-Bogen und g-Schlingen, weil sie doch eine gewisse An- und Abschwellung fordern, die bei der allgemeinen Uniformität willkürlich und

unsicher wirken muß. Wesentlich gleich ist die Höhe der Buchstaben, die d, l und t werden kaum über die obere Parallele der m, n usw. erhöht; die p und langen s sind am Fuß flach abgeschnitten, zuweilen ganz leise konkav. In Verbindung mit den Noten gewinnt diese Schrift einen durchaus monumentalen Charakter.

Wenn wir nach Vergleichsobjekten suchen, so werden wir zunächst auf die Sermones verfallen. Freilich ist die Schrift so verschieden von der unseren, wie ein wesentlich privates Lehr- und Lesebuch von einem Missale, dem monumentalen Inventarstück des Altarraums. Aber bei allen Unterschieden in Regelmäßigkeit der einzelnen Formen und der Abstände, ja selbst in den Höhenverhältnissen kann man die eine Wesensverwandtschaft beider Schriften nicht verkennen: die geringe Modifikation der Strichstärke, die eckigen Abschnittbildungen und den scharfen Umriß; im einzelnen mag man die g, p, r vergleichen. — Zwischen diesen beiden Schriften hält etwa die Mitte die Minuskel des Breviarium Monasticum Arras 729 im zarten Artois-Stil, die nicht recht zu der Schrift der zugehörigen Hss. passen wollte. In der Tat zeichnet auch sie sich vor allen Erzeugnissen ihrer Umgebung durch einen monumentalen Formcharakter, vertikale Stege, eckige Abschnitte, breite d-, p- und q-Enden aus.

Ich glaube, man kann über die Quellen dieser Schriftbildung nicht im Zweifel sein. Die streng vertikale Reihung der Buchstaben, die gleichmäßige Breite des Strichs, die gewissermaßen bandartig geschnittene Form im Gegensatz zu der plastisch-modellierten Pariser Minuskel entspricht dem Schriftideal, wie es sich in einer großen Klasse englischer Schriftwerke um die Wende des Jahrhunderts herausbildet, allerdings ohne jemals die absolute Vollendung unserer Hss. zu erlangen. Es scheint also, daß diese durchaus Johanns Verdienst ist; nur die allgemeinen Formen kamen ihm vom Westen, wahrscheinlich in direkter Übertragung durch englische Schreiber; vgl. das 1269 durch John of Salisbury für Mons geschriebene Lectionar Egerton 2569, Pal. Soc. II, 113.

An die Valkenburg-Hss. schließt sich eng an das Missale aus S. Cunibert in der Großherzoglichen Bibliothek zu Darmstadt Nr. 876. Als terminus ante seiner Entstehung trägt es fol. 1 r. folgendes Datum: Anno domini Mill° CCC° quadringesimo sexto . . . obiit . . . dn̄s Henricus de Winters-

bach decanus huius ecc̄e qui donavit dc̄e ecc̄e sci kuniberti hunc librum missalem . . . Daß das Buch für diese Kirche geschrieben ist, beweist der Kalender, der u. a. enthält: Translatio Sci Evergisli (E. geboren zu Tongern, folgte dem Hl. Severin als Bischof von Cöln, wo sein Leib in S. Cäcilia ruht), Translatio Cassii (C. Genosse des Gereon), Agilofli (Abt von Malmédy, in Cöln verehrt, wo sein Leib in der Kirche S. Maria ad gradus ruht), Gereonis et Soc., Severini, Kuniberti epi.

Alle Teile der Hs. bezeugen die Beziehungen zur Kunst des Minoriten. Die Schrift ist zwar geringer, höher und schlanker, doch ganz in Johanns Tradition, ebenso die roten, blauen und schwarzen Initialen. Der Schmuck besteht aus den gleichen Elementen mit dem gleichen Verhältnis zwischen Initial, Rankenwerk und Drolerie, überall finden wir die eingestellten Architekturen, zum mindesten einen Bogen. Neben spitzen und gerundeten Drei- und Fünfblättern kommt auch hier Eichblatt und Eichel vor. — Wo sich Abweichungen finden, da ist ein stärkeres Eindringen flandrischer Motive zu bemerken. So in den gemusterten Goldfüllungen der mit Ausnahme des P(uer) stabförmigen Initialen, der etwas volleren, pflanzlicheren Rankenbildung, vor allem aber in den Falten; denn während die Typen dem Valkenburg noch nahestehen, während auch das Kolorit mit viel Rosa und Grau neben Rot und Blau nicht wesentlich abweicht, sind die plastischen Faltenfelder verschwunden und eine weichliche Modellierung ist an ihre Stelle getreten. Auf die Quelle der Veränderung weist vor allem das große Kreuzigungsbild. Sein Rahmen besteht aus goldenem Streif mit schwarzen Ranken darin; eine rosa und eine grüne Leiste laufen herum; in vier Kreismedaillons an den Ecken und Halbkreisen in der Mitte jeder Langseite sehen wir knieende Engel. Oben krönen drei spitze Giebel das Feld. Christus hängt am Kreuz sehr stark gekrümmt in langem grauem Lendentuch. Links steht Johannes in voller Vorderansicht und hält die links vor ihm ebenfalls in Vorderansicht stehende Maria, die leicht zusammensinkt. Rechts der Hauptmann, auch er von vorn gesehen und lebhaft ausgeschwungen; hinter ihm vier Männer, die sich stark decken. Das Ganze ist verrieben, doch genügen der leidlich erhaltene Kopf des Johannes und die ganz unbestimmte Stoffbehandlung, um den Zusammenhang mit einer uns bekannten Hs. festzustellen: dem Brüsseler Missale

Brüssel 8469 (s. S. 136). Ein Vergleich der Linien im Johannesgesicht genügt: schräg nach innen ansteigende Brauen, kurze Senkrechten daran, im übrigen nur der untere Nasenbogen; große Augen mit ganz nach links gedrängten Pupillen; abwärts gebogene Mundlinie, breites Kinn.

Es mischt sich also ein gut Teil brabantischen Geschmacks in den von Nordfrankreich beeinflußten Stil des Johann von Valkenburg. — Eine Hs., die etwa zur selben Zeit entstanden sein muß, beweist nun, daß auch das wichtigste Zentrum des Nordens, Gent-Brügge, von unmittelbarem Einfluß auf Cöln gewesen ist. Es sind die Vitae sanctorum Brüssel 329 bis 41 (3134) aus Sanct Pantaleon.[1]) (Taf. XLIII.) Auf fol. 1r. steht in gleichzeitiger Schrift: Liber sancti Pantaleonis, Colonie; die Sammlung enthält u. a. die Passio Pantaleonis, Sermo in natale Sci Pantaleonis, Miracula Sci Pantaleonis, das Leben des Maurinus, der im Atrium von S. Pantaleon das Martyrium erlitten haben soll, das Leben des Albinus, dessen Leib 980 nach S. Pantaleon gebracht worden war; die Vita gloriosae reginae Matildis, der Gemahlin König Heinrichs I. (abgedruckt M. G. SS. IV, p. 282 ff.), das Testamentum ecclesiae S. Caeciliae, ein Diplom des Bischofs Bruno von Cöln vom Jahre 964 „De consuetudine monasterii istius loci", die Vita Sci Brunonis und das Testamentum domini et in Christo venerandi Brunonis archiep. Colon. — An der Entstehung der Hs. in Cöln kann demnach kein Zweifel sein. Die ersten Seiten bis fol. 40 sind von einer anderen älteren Hand als der Hauptteil und enthalten außer einer getuschten Federzeichnung im ersten T., ein Abt kniet vor einem Kaiser, nur große blaurote Initialen mit Fleuronnée; weiterhin finden sich dagegen nur kleinere blaue oder rote Initialen, daneben mehrere Zierbuchstaben, die hier kurz beschrieben seien: fol. 49v. unten links D.: der Mönch Stephan schreibt das Leben des Maurinus; eine Vertikalranke mit zwei Vögeln, der untere Teil ausgeschnitten. — fol. 50v. links unten S.: Maurinus mit aufgeschlagenem Buch; unten kämpft ein Hase gegen eine aus einer Ranke herauswachsende Gestalt. — Fol. 54r. oben links P.: Translatio Sci Maurini; vier Mönche tragen den Sarg, zwei gehen voran. — Auf der unteren Ranke ein Hase

[1]) v. d. Gheyn im Bulletin de l'académie royale d'archéologie de Belgique 1900, p. 478.

Messe lesend, links und rechts je ein gekröntes Mischwesen zuhörend; rechts sitzt auf der Rankenspitze eine Äffin mit Kopftuch, Spindel und Spinnrocken in den Händen. — Fol. 68 r. C.: Enthauptung des Hl. Albin; Drachenranke nach oben und unten, dort links ein fidelnder Affe, das rechte Ende herausgerissen. — Fol. 72 r. Translatio Sci Albini mit derselben Darstellung wie fol. 54; unten ein Affe als Jäger gekleidet, Hund und Hase. — Fol. 93 r. unten links A.: der hl. Augustinus thronend mit Bischofstab in der Linken; oben rechts auf dem leeren Rand zwei Hasen; unten läuft ein Hase mit Schild und Keule bewehrt gegen ein Mischwesen, den Ausläufer der rechten Eckranke, an, das die Ranke, auf der der drohende Gegner naht, mit einem krummen Messer kappen will. — Fol. 165 r. links D.: der Mönch Rotger schreibt das Leben des hl. Bruno; unten sind die Drolerien herausgerissen. — Fol. 166 r. links in der Mitte S.: vor dem sitzenden Bruno kniet rechts ein Mann (sehr verrieben); unten Jagddrolerie. — Fol. 406 r. rechts in der Mitte S.: Patroclus steht mit Schild und Speer in der Linken, das Schwert in der Rechten; unten rechts zwei weibliche Mischwesen, links auf der Ranke ein Löwe mit Bischofskopf und Blattrankenschweif.

Man sieht: durchaus der flandrische Droleriegeschmack, der späteren Generationen teilweise zu kräftig gewesen zu sein scheint. Und durchaus die flandrische Formgebung. Zwar ist alles sehr einfach, die Initialen blau oder mattrot mit sehr flüchtiger weißer Musterung, die Ranken in derber Stengelform ohne viel Polster, die Blätter sehr mannigfaltig, spitz oder gerundet, aber ohne jede Innenzeichnung einheitlich grün oder rot gefüllt.

Der Figurenstil nun mutet an wie eine primitive Fassung des großen Stils von Gent-Brügge; es sieht aus, als ob man Vorbilder von dort mit einfacheren Mitteln imitiert habe: Es fehlt gänzlich die freie malerische Technik; schwarze Linie und hellgetönte Fläche ist alles; aber die Linie ist locker, ja intermittierend (Auge, Nase) und verläuft durchaus in jener weichen Rundung wie dort die Lichtkämme, die zwischen den breit hingetuschten Schatten stehen. So ist das Stoffgefühl das gleiche, wie auch die weichgerundeten Konturen, die ruhige Bewegung aller Gliedmaßen, wie Gesichtsformen, Haare und — vor allem überzeugend — Hände

die gleichen sind. Sucht man eine Spezialvergleichung, so bietet sich das Martyrium des Albinus als passendste Parallele zu der Stephanussteinigung im Antiphonar bei Martin le Roy fol. 3r.: vgl. die beiden Heiligen, die Falten am rechten Knie, die Falten am Arm sowie seine Haltung, die Hände mit den abgespreizten Daumen, die Linien des Gesichts, Nase und Mund vor allem. — Bezeichnend ist, daß im Kolorit Blau stark zurücktritt, eine fast ganz auf Gent-Brügge beschränkte Erscheinung; dafür werden Grau und Braun bevorzugt, seltener ist Ziegelrot und Grün. — Eigenartig ist die Schrift;[1]) im älteren Teil streng und eckig wird sie dann ausgesprochen rundlich mit einer Neigung zur Krümmung aller Stege; dabei sind alle Formen offen, die Abstände der einzelnen u-, m-, n-Striche sehr weit. Die Durchführung ist ungleichmäßig und schwankt zwischen scharfkantigen Fußabschnitten und ganz glatter, breiter Rundung. So scheint die Schrift willkürlich mit breitem Pinsel hingestrichen — der vollkommenste Gegensatz zu der harmonischen Kalligraphie Johanns. Aber doch läßt sich die lokale Verwandtschaft auch zwischen diesen Extremen nicht verkennen, vor allem darin, daß die einzelnen Buchstaben möglichst wenig über oder unter die Hauptparallelen überragen. Ist also das Buch sicher in Cöln geschrieben, so kann es sich nur um eine Rezeption des flandrischen Stiles in Sanct Pantaleon handeln; als Zeitpunkt wird man die Jahre von 1300 bis 1320 annehmen müssen.

Ich kenne keine Hs. der Zeit, die weitere Belege dafür bieten könnte, doch beweist die spätere Produktion um so deutlicher, wie tief der Stil in Cöln Wurzel geschlagen. Reminiszenzen an Gent-Brügge finden sich noch im Antiphonarium aus dem Clarissenkloster, dessen Bildseiten sich jetzt im Kupferstichkabinett des Cölner Museums befinden und das nach Aldenhoven S. 36 vor 1345 geschrieben ist. Es ist ein rohes Machwerk, die Dekoration überladen mit kräftig umrissenen goldenen Dreiblättern und grünen Blättern in eigentümlich vielfältiger Zackung bei wesentlich rundem Grundriß. Die Zeichnung geschieht in flauen schwarzen Linien, die mit ungebrochenem Rot, Rosa, Grün und Grau gedeckt

[1]) Die verwandteste Schrift fand ich im oben erwähnten Brev. Cisterciense zu Heidelberg.

sind; in den weich verschobenen Stoffen erinnert noch vieles an das Antiphonar bei Martin le Roy. An diese Hs. erinnert auch die Seite des Petrus und Paulus, die, wie Aldenhoven bemerkt, sehr viel sorgfältiger ausgeführt ist. Nur kann ich nicht finden, daß sie schon den sogleich zu nennenden Hss. im Domarchiv und in Brüssel nahesteht, vielmehr sind die reichen Säume und die langen gutmodellierten Finger noch ganz in der guten Tradition vom Anfang des Jahrhunderts. Um sich von der Ähnlichkeit mit dem genannten Antiphonar zu überzeugen, vergleiche man den Kopf des Paulus mit dem Saulus bei der Steinigung des Stephanus dort.

Die von Aldenhoven auf S. 36 erwähnten Missalien Brüssel 209—212 (442) und im Cölner Domarchiv Nr. 149 lassen sich, so verschieden sie von den bisher betrachteten Hss. sein mögen, doch nur aus der dauernden Nachwirkung der westlichen Kunst erklären. Die Initialen und die weiße Musterung erinnern am ehesten an die Sermones aus Mons, die eingestellte goldene Architektur in Brüssel zeigt noch die Formen, die Johann aus dem Artois übernommen hatte, während die bekrönenden Glieder im großen Kreuzigungsbild zu Cöln[1]) das Motiv von Maestricht usw. noch herrschend zeigen. Die Dekoration ist etwas einfacher, breiter geworden, mit Konzentrierung auf wenige Hauptpunkte. Nirgends ist von einem Einfluß der neuen Pariser Kunst etwas zu spüren, vielmehr ist die Figurenbildung in all ihrer Härte und Trockenheit nur aus einem von außen unbeeinflußten Verfall zu erklären.

Doch überschreiten wir hier schon um ein Beträchtliches den zeitlichen Rahmen der Arbeit. — Es kann nach dem Gesagten als erwiesen gelten, daß die cölnischen Klöster in engster Fühlung mit den Stätten der belgischen Kunstübung standen. Das bedarf keiner Erklärung. Die westlichen Landdekanate des Erzbistums Cöln: Jülich, Geldern, Xanten, Zyfflich stießen überall an der Maas mit der Diözese Lüttich zusammen; der Ordensverkehr ging hin und her: seit 1247 finden sich in Cöln Niederlassungen des von Lambert de la Beghe in Lüttich gegründeten Beguinenordens, die cölnische Franziskanerordensprovinz erstreckte sich bis Herzogenbusch-

[1]) Abgeb. Scheibler-Aldenhoven Taf. IV. und Zeitschr. f. chr. K. VIII.

Diest, Löwen, Brüssel und Antwerpen, während von direktem Verkehr mit Frankreich nicht die Rede ist.[1])

Diese aus der Buchmalerei erwiesenen Beziehungen zu Belgien spiegeln sich auch in der großen Kunst von Cöln wieder, ja es scheint nötig, die Quellen für sie noch über Belgien hinaus in England selbst zu suchen. Die Fresken im Chor von S. Cäcilia sind in dem stark restaurierten Zustand schwer zu beurteilen. Durch die Güte des Herrn Prof. Clemen bin ich in der Lage, meiner Untersuchung Photographien nach den vor der Restaurierung hergestellten Bausen zugrunde zu legen. Ohne Zweifel lebt in ihnen noch die vom Inneren Deutschlands aus genährte Kunst des 13. Jahrhunderts nach. Ein Blick auf die Chorfresken des Braunschweiger Doms etwa macht die Beziehungen klar: die unregelmäßige Aneinanderreihung der verschieden großen Bildfelder, die dichte Füllung der Fläche bei mangelnder Verbindung der Gruppen (Speisungswunder, Hochzeit zu Kana, Gethsemane mit der dreifachen Darstellung Christi), formale Einzelheiten, wie das dreiteilige Kuppeldach über der Fußwaschung, die Eselin beim Einzug sind hierfür beweisend. Aber im Figürlichen ist der neue Stil herrschend ohne jeden Rest. Freilich ist es nicht leicht, auf Grund der Konturen allein, die Herkunft dieses Stils genauer zu bestimmen. Proportionen, Gesichtsumriß, Handhaltung, Gewandanordnung sind die einzigen Anhaltspunkte. Aus ihnen ergibt sich wenigstens so viel, daß die Pariser Kunst auch hier nicht eingewirkt hat. Die nächsten Analogien finden sich in den in Kap. II, 4 a und c zusammengestellten Hss.: S. Graal fr. 95, Somme le Roi, Benoîte und Apokalypse. Diese werden kaum früher, eher später entstanden sein als die Cölner Fresken. Wir bestimmen daher, wenn wir sie zum Vergleich heranziehen, nur die allgemeine Richtung, der diese zuzurechnen sind, wir schließen sie an an die englische Kunst bzw. an die von England beeinflußte Kunst des Kontinents. — Viel bestimmter läßt sich die Berührung mit England an den Fresken in einer Kapelle in S. Andreas nachweisen, die über dem Altar in hohem Spitzbogenfeld in 4 Streifen

[1]) Vgl. K. A. Ley, Cölnische Kirchengeschichte, Cöln 1883, S. 424 ff.; Schlager, Beiträge zur Geschichte der cölnischen Franziskanerordensprovinz im Ma. Cöln 1904; Dirks, Histoire littéraire et bibliographique des frères mineurs en Belgique et dans les Pays-Bas. Antwerpen o. D.

die Krönung Mariä, Verkündigung, Heimsuchung und Geburt, Anbetung der Könige, Kreuzigung mit Heiligen darstellen, gegenüber auf der ungeteilten Fläche die große Figur des hl. Christoph. Auch hier sind noch Residuen der deutschen Kunst des 13. Jahrhunderts erkennbar, in den Kuppeldächern über Heimsuchung und Geburt, in der Stilisierung der Pflanze zwischen Maria und dem Verkündigungsengel. Aber die Figurentypen haben in Deutschland und in Cöln keine Vorbilder. Auch zu den Fresken in Sa. Cäcilia oder zum Stil des Jacob von Valkenburg liegen direkte Beziehungen nicht vor. In den englischen Psalterien, Peterborough-Psalter und Arundel 83 II, finden wir die nächsten Analogien zu dieser Kunst. Dabei wird man die Gestaltenbildung in ihrer noch geringen organischen Durcharbeitung, den allgemein gehaltenen, viel Formdetail verschleifenden Umrissen und die Gewandbehandlung mit den reichen, doch harten, eckig aneinanderstoßenden Faltenlinien vom Peterborough-Psalter ableiten, die meist schlanken Köpfe mit dem schmalen Kinn, der langen, niedrigen Nase, den mandelförmigen Augen, dem verhältnismäßig glatt am Kopf anliegenden Haar, an Arundel 83 II anschließen müssen. Mir scheint, das liegt so klar, daß Einzelvergleichungen nicht ausdrücklich vorgenommen zu werden brauchen. Nur ein Detail: wie kommt der knieende König zu dem stark prononzierten Profil mit der „Judennase" und hängenden Unterlippe, diesem ausgesprochenen Henkers- und Verbrechertyp aus den Passionsszenen? Sollte der Künstler diese Gestalt einem Judas Ischariot nachgebildet haben, der den Bissen empfängt, wie wir ihn in Arundel 83 II, Fol. 124 v. sehen?

Auch für das bedeutendste Werk der cölnischen Malerei, den großen Fresken-Zyklus auf den Chorschranken des Doms[1]), ist es nicht möglich, eine andere Quelle zu nennen, als die Kunst von Gent-Brügge und — durch sie vermittelt — von Ost-England. Wie weit für das System der um 1350 entstandenen Werke ein Vorbild der monumentalen Malerei in einem dieser beiden Zentren vorlag, kann ich nicht angeben, doch ist daran zu erinnern, daß im Peterborough-Psalter Kopien

[1]) Aldenhoven a. a. O., S. 23 ff. mit einer Abb. auf Taf. I. — Arnold Steffens in der Zeitschr. f. chr. Kunst 1902 mit kleinen Reproduktionen der Osterwald'schen Umrißzeichnungen. — Clemen, Die rheinische und westfälische Kunst in Düsseldorf 1902 mit Abb. der Verkündigung an Joachim.

von den Gemälden an der Rückseite der Chorstühle in der Kathedrale vorliegen (s. S. 74); im Stil der Figuren, in der Architektur, in den von Aldenhoven eingehend geschilderten Drolerien ist die engste Beziehung zu den dortigen Miniaturen aus der Zeit um 1280—1330 unverkennbar. Es bleibe dem Leser überlassen, die Vergleichung der Schrankenbilder mit den besten Beispielen der flandrischen Malerei und mit den bei Gelegenheit der Fresken von S. Andreas genannten englischen Arbeiten durchzuführen. Ich gebe nur einige Fingerzeige: in den Architekturen, die die Hauptbilder bekrönen, herrscht regelmäßiger Wechsel zwischen einem großen und drei kleinen nebeneinandergereihten Maßwerkbogen, über denen vier- oder mehrseitige Oberbauten sichtbar werden. Erinnern diese reichen baulichen Bestandteile bis zu Details der Ausführung, wie der Zeichnung der Dächer, an die belgischen Miniaturen, so gibt die besondere Form des Maßwerks in den mit einem Bogen geschlossenen Feldern weitere Hinweise auf die Herkunft der Gestaltungselemente: in den Spitzbogen mit mittlerem Brechungswinkel ist das Maßwerk in drei Kleeblattbögen von Halbkreisumriß und zwei Viertelkreisbögen darunter eingezeichnet, an deren Spitzen kreuzblumenartige Zierstücke sitzen. Diese Form kommt in der ganzen Architektur des Doms nicht vor, und sie ist, soviel ich sehe, der klassischen Gotik des Kontinents fremd. Hingegen sehen wir sie bei spitzerer Grundform des Bogens in der englischen Architektur reichlich angewandt: z. B. Fenster der Seitenschiffe in der Kathedrale von Lincoln, Dehio-Bezold III, T. 429, 444, Triforium in der Kathedrale von Salisbury D.-B. III, T. 430; vergleiche auch den von England abhängigen Dom von Drontheim (Zwischenwand zwischen Chor und Langhaus D.-B. III, 506). In Deutschland tritt sie nur in der nordischen Backsteingotik des 14. Jahrhunderts auf: S. Marien in Prenzlau D.-B. III, T. 491 und, ganz in der weiten Rundform wie auf den Fresken, an der Fronleichnamskapelle der Katherinenkirche zu Brandenburg D.-B. III, S. 495.

Die Übernahme dieser Form in die Malerei hat nicht erst in Cöln stattgefunden, sondern in England: In reichster Ausgestaltung begegnen wir dem fünffachen Bogen auf dem Madonnenbilde des Arundel-Psalters, in einfacherer Fassung über einigen Passionsbildern dieser Hs. Und neben dem

Monumentalmaler hat ihn in Cöln auch der Glasmaler rezipiert, wie das Dreikönigsfenster in der ersten Kapelle links vom Chor beweist. Die wesentlichste Veränderung, die uns in Cöln auffällt, die architektonisch logisch gebildeten Kapitäle, könnte in Anlehnung an die Maestricht-Hss. entstanden sein, deren Architekturen vor den englischen den konstruktiven Zug voraus haben. — Im Wechsel der Formen zwischen einem und drei Bögen über jedem Kompartiment drückt sich auch die besondere englische Vorliebe für Variation ohne Rücksicht auf Harmonie aus und die kleinlichen Dekorationen der Bögen und Leisten mit Punkten und Rosetten sind ganz im englischen Geschmack. Dem begegnen wir auch in den Hintergründen, die in Cöln, vor allem in der „Königsgalerie" unter den großen Bildern, in einer Mannigfaltigkeit ausgebildet sind, die wir bisher nur in England und Flandern kennen gelernt haben.

Im Figurenstil ist der Zusammenhang mit England ganz evident, ja es scheint fraglich, ob wir hier überhaupt eine Vermittlung durch Flandern vorauszusetzen haben. Vergleichen wir die Gesichter und die gedrängten Kompositionen mit den Peterborough-Psaltern, die Gewänder mit Arundel 83 II, so kann ja nicht einen Augenblick Zweifel über die stärkste Beeinflussung von dorther obwalten. Nicht nur eine formale Anlehnung liegt vor, sondern das ganze Cölner Werk ist durchdrungen von jener feierlichen Größe des Stils, der gehaltenen Bewegung, der schwermütigen Tiefe des Ausdrucks, wie er der englischen Kunst besonders eigen ist. Dabei geben die Fresken in einer großzügigen Lichtbehandlung eine willkommene Vorstellung von dem Stil der englischen Wandmalerei, von der jene Miniaturen uns ein Abglanz zu sein schienen.

Während nun in der Cölner Miniaturmalerei verschiedene westliche Einflüsse durcheinanderliefen, bleibt in der großen Kunst der englische Stil durchaus herrschend. Er ist in den Tafelbildern ebenso deutlich wie in den Fresken. Nur das Triptychon des Cölner Museums Nr. 1, das nach Aldenhoven die Reihe der Tafelbilder eröffnet, kommt hierfür kaum in Betracht. Es ist das Werk eines Miniaturisten, der ganz in der nüchternen Routine aufgegangen ist, wie sie die oben an letzter Stelle erwähnten Missalien ca. 1350 zeigen. Die schlanken Proportionen der Figuren, die harte

rote Zeichnung (die auch bei den fünf Jungfrauen der Sammlung Schnütgen herrscht), die geringe Durcharbeitung von Köpfen und Händen, der Mangel modellierender Lichtbehandlung lassen das Triptychon jenen Hss. eng verwandt erscheinen. Hingegen vertreten die Einzelfiguren des Paulus und Johannes und die Tafeln der Verkündigung und Heimsuchung in Cöln Nr. 2—5 (Abb. bei Scheibler-Aldenhoven Taf. VIII und IX), sowie das Diptychon im Kaiser Friedrich-Museum zu Berlin (S.-A. Taf. VI und VII) den monumentalen Stil der Wandbilder und mögen zwischen diesen und den Fresken des Rathaussaales die aufblühende Laienkunst der freigewordenen Stadt gegenüber der absterbenden Malerei in den Klöstern vertreten. Nach künstlerischer Qualität und Erhaltungszustand steht das Diptychon in Berlin an erster Stelle. Es ist ohne die englische Kunst nicht zu erklären. Zwar bleibt einiges daran noch rätselhaft, vor allem die kleinen geometrischen Ornamentpartikel des Rahmens und der Thron der Maria. Die einfache kantige Steinarchitektur mit Intarsien an den Stirnseiten erinnert wie die einseitige Perspektive fast an die Throne der italienischen Madonnen um 1300 und widerspricht durchaus der Vorliebe für architektonische Gliederung des Möbels, die wir überall im Norden finden. Die einzige Analogie ist auch hier nur der schwere, perspektivisch unsichere Thron des David im B des Tenison-Psalters. Die Marmorierung der Fläche ist mit der Behandlung der Steinplatte bei der Auferweckung des Lazarus Arundel 83 II, fol. 124 v. verwandt; wie dort durch merkwürdige krause Linienzüge, so ist im Cölner Bild durch zahlreiche Farbflecken der Eindruck dichter Sprenkelung des Steins hervorgerufen. Im Kreismuster der Throndecke ist wie im naturalistischen Rankenwerk des kräftig reliefierten Goldgrundes englischer Geschmack zu erkennen. Ganz klar ist er im Kruzifixus selbst, der bei etwas gemäßigtem Schwung die Haltung der Glieder, der Beine vor allem, und das Arrangement des Lendentuches mit dem rechts herabfallenden Zipfel wiederholt, das für den Gekreuzigten des Arundel-Psalters[1]) charakteristisch ist, auch auf der Kreuzabnahme daselbst wiederkehrt. Die Art der Gruppierung, d. h. der Hintereinanderordnung ganz senkrechter, fast gleich großer Körper leitet sich auch direkt von

[1]) Abgebildet bei Warner, Illuminated manuscripts.

der Kunst jenes Psalters her. — Zu keinem anderen Resultat kommt man für die — tatsächlich sehr aufgefrischten — Figuren des Johannes und Paulus. Sowohl die Architektur der Rahmen wie das Blattwerk der Goldgründe, in das sich beim Paulusbilde zwei Droleriefiguren mischen, muten englisch an, und die beiden Köpfe finden in allen Details, den hohen Stirnen, dem breiten Nasenansatz, den Augen mit dem streng horizontalen Unterlid, dem breiten Bogen der Kinnlinie bei Johannes, der verschiedenen Haarbehandlung im Gelock des jugendlichen Jüngers und dem langen Strähnenhaar und etwas zottigen Bart des Apostels, im Arundel-Psalter ihre nächsten Gegenstücke. — Daß bei den naheverwandten Bildern der Verkündigung und Darbringung „die gleichmäßig aus dem Gesicht gestrichenen Haare auf eine späte Zeit deuten" (Aldenhoven S. 41), wird man bei genauer Kenntnis der englischen Arbeiten nicht zugeben können. — Auch das reiche Kolorit, das alle Töne herabstimmt und Grün und Gelb bevorzugt, läßt sich leichter aus England ableiten als aus irgendeiner französischen Kunstrichtung. — Eine Veränderung ist nur im Gewandstil eingetreten. Zwar ist für die breitgerundeten Faltenzüge das Vorbild Englands unverkennbar, aber der Zusammenhang des Stoffs ist in Cöln viel stärker zum Ausdruck gebracht. Für den Arundel-Psalter ist es bezeichnend, daß er reichere Faltenpartien mit gewellten Säumen aus dem Ganzen ausscheidet, ihre Bewegung dem Rest der Gewandmasse nicht mitteilt. Hier ist die Verarbeitung viel einheitlicher. Die Säume ziehen sich quer über den Leib, treten natürlich aus dem Gewand heraus, verlaufen wieder in demselben. Aldenhoven sieht hierin ein wesentlich plastisches Empfinden; mir scheint mehr Fresko- als Steinstil vorzuliegen — wie es Stiaßny kürzlich für Konrad Witz konstatiert hat —: jedenfalls müssen wir betonen, daß sich ein gleiches Empfinden schon in den Meisterwerken der flandrischen Malerei ausspricht, wie ein Vergleich des Johannes etwa mit den Aposteln im Antiphonar Martin le Roy fol. 25 v. lehren kann.

Ich glaube, die Tatsache der Erweckung der großen Malerei in Cöln durch den Einfluß von England-Belgien kann als gesichertes Ergebnis der Untersuchung angesehen werden. Doch nicht Cöln allein, sondern der ganze Rhein hat seine Anregungen von dieser Seite her empfangen. Das lehren uns die wichtigsten, schon mehrfach in der Literatur erwähnten

Denkmäler. An erster Stelle steht das schöne Missale Prumiense in Berlin, theol. lat. fol. 271 (Taf. XLIV). Es ist zuletzt von Beißel in seinem Aufsatz über die Hss. aus Prüm[1]) besprochen worden. Ohne nähere Begründung sagt er: „Der Maler ist in Lothringen oder in Frankreich gebildet worden und ahmt die schönen, damals in Metz und Paris entstandenen Miniaturen nach." Was es mit den Beziehungen zu Lothringen auf sich hat, werden wir alsbald sehen. Die Beziehungen zu Paris sind durchaus sekundär, die hauptsächlichste Quelle ist auch hier die belgische Kunst.

Daß das Missale in Prüm entstanden ist, beweisen die Einträge am Fuße der Kalenderseiten, die zwar etwas später, doch sicher am gleichen Ort geschrieben sind. Sie enthalten ein Register der Leistungen der zu Prüm gehörigen „Kurien" an das Kloster. Von den 17 Orten kommen die meisten in dem „Registrum Prumiense" des Caesarius von Meilendunk vom Jahre 1222[2]) vor, nämlich Rumersheym, Byrispur, Sarisdorf, Deynspur, Walmersheym, Alve, Sebrich, Swirtzheym, Niederprüm und Grunenbrecht, Morilbach; ob die übrigen: Rode, Leysendorf, Remiche, Ollentzheym, Sefferen und Wynterspelt mit einem der bei Caesarius etwa in anderer Namenform aufgeführten Orte identisch sind, weiß ich nicht zu sagen; zu den Orten, deren Zehnten nach 1222 erworben sind, gehören sie nicht[3]), für eine Datierung der Hs. kommen sie also nicht in Betracht. Diese müssen wir aus dem Stil zu gewinnen suchen.

Was zunächst die Schrift anlangt, so gehört sie durchaus in die Kategorie der breiten scharfgeschnittenen Schriften von Cöln und Mons; mit den Sermones Brüssel 1787 hängt sie wohl am allernächsten zusammen. Aber in der Qualität erreicht sie diese durchaus nicht; Buchstabenhöhe und Proportionen sind ungleich, die Umrisse zackig, die Haarstriche der a- und g-Schlingen sind nicht streng mit den breiten Stegen bündig. Die großen roten oder blauen Initialen mit knapper Fleuronnée bieten nichts bemerkenswertes, eigen-

[1]) Zeitschr. f. christliche Kunst XIX, 1906, S. 50 ff.

[2]) Abgedruckt in der Historia Trevirensis diplomatica des Johann von Hontheim, Trier 1750, I, p. 661 ff.

[3]) Es sind nach Schorn, Eifflia sacra II die unter Heinrich von Schöneck 1291 bis 1342 erworbenen Zehnten von Pelm, Rockeskyll, Smilbach und Birgel. S. Goerz, Mittelrheinische Regesten IV, 432, 593.

artig ist die Form der sehr zahlreich angebrachten senkrechten Leisten mit streng symmetrischen Gebilden daran. 15 Initialen mit neutestamentlichen oder liturgischen Darstellungen bilden den Hauptschmuck der Hs.; dazu reiches Rankenwerk mit allerlei Drolerien und großen Figuren auf den Rändern der Seite. Diese Ranken stehen oft nicht in direkter Verbindung mit dem Initial, das knapp von quadratischem Goldrahmen umschlossen wird. Die weiße Innenzeichnung ist sehr sorgfältig, doch lassen die allgemein gehaltenen Umrisse nicht mehr viel von der zugrundeliegenden Blattform erkennen. Dieser Mangel ist im ganzen Rankenwerke fühlbar: es sind alles trockene Gebilde mit einfachen Einrollungen und spärlichem Blattbesatz; die merkwürdig hart untergeschobenen goldenen Polster erhöhen den leblosen Eindruck. Die Ranke scheint nur zum Träger der Figuren ausgebildet und so werden breite horizontale Abschnitte bevorzugt. Die Blattformen sind so einfach als möglich, kleine rundliche Knospen oder schematische schmale Fünfblätter mit hart aufgemalten weißen Lichtern.

Aber die Anordnung der Ranken läßt deutlich erkennen, daß da Vorbilder von reicherer Ausgestaltung zugrunde gelegen haben. Die Art, wie sie sich um die Textkolonnen herumlegen, wie sie sich vor allem an der unteren äußeren Ecke in einen kleineren nach unten laufenden Zweig und eine schlank aufsteigende Ranke mit Figuren darauf teilen, wie sie an anderen Stellen in Menschenleiber enden, das entspricht durchaus dem Rezept der reichen Bücher von Gent-Brügge. Nur von dorther können die Anregungen nach Prüm gekommen sein. Der Figurenstil aber ist jener anderen Gruppe belgischer Miniaturen näher verwandt, die wir in Maestricht entstanden glaubten. Das lehrt ein Vergleich der Gesichter, Haare und Hände mit den Artus-Hss. im British Museum. Nun ist es interessant, daß, wie in Cöln die wichtigsten Fortschritte gegenüber den englischen Vorbildern im Gewandstil gemacht wurden, so auch hier die Gewänder gegen jene Maestrichter Werke bedeutend fortgeschritten erscheinen. Dort ist ja die Gliederung eine äußerst sparsame, nur wenige kurzen Linien bezeichnen die wichtigsten Einschnitte und Brechungen des Stoffes; hier aber ist bei vielen Übereinstimmungen im Detail (Falten in der Achselhöhle, am Ellenbogen) viel größerer Wert auf durchgehende Faltenbahnen

gelegt, die kräftig umrissen von Anfang bis zu Ende durchzuverfolgen sind und mit denen lange Säume in Verbindung stehen. Es kommt zu einer freien Draperie, die jenem flüchtigen Verfahren der Artus-Romane ganz fremd ist, die höchstens in dem sonst so viel flüchtiger und weichlicher behandelten Johannes des Brüsseler Missale ein Gegenstück findet. — Am augenfälligsten ist diese volle Gewanddrapierung in der stehenden Madonna, rechts am Rand von fol. 13r. Diese Figur erinnert lebhaft an eine Madonnengestalt, die in einen ganz anderen Zusammenhang gehört: im Missale von Châlons Arsenal 595 (s. S. 60). Die Behandlung ist zwar dort sehr verschieden, aber das Stellungsmotiv mit dem rechten Spielbein und der Verhüllung der Füße ist von großer Ähnlichkeit. Vermochten wir dieses aus bestimmten Erscheinungen in Paris zu erklären und sahen wir es in den gravierten Grabplatten von Châlons als geläufiges Motiv wiederkehren, so scheint es mir doch gewagt, daraus einen Zusammenhang von Prüm mit Paris und Châlons zu konstruieren, denn gleichzeitig verknüpft dieses Motiv die Kunst von Prüm mit Cöln oder gar mit England: vgl. die zwei weiblichen Heiligen neben der Madonna Arundel 83 II, fol. 131v. Und die technische Verschiedenheit zwischen Prüm und Châlons ist sehr bedeutend. Immerhin kann eine solche Übereinstimmung des Motivs nicht gleichgültig sein, wenn wir daneben in Châlons ein gewichtiges Anzeichen für eine Fühlung mit dem Norden bemerken: es sind die Architekturen der zwei großen Bilder, die, wie wir oben sagten, mit Paris durchaus nicht zusammenstimmen. Ich glaube, daß vor allem für den reichen Rahmen, in den die Kreuzigung hineingestellt ist, ohne ihn doch recht auszufüllen, ein Einfluß von Belgien-England die einzige Erklärung bleibt. Mit der Madonna des Missale Prumiense zeigen auch, wie mir schien, die vier oberen Figuren im dritten Fenster des rechten Seitenschiffs in der Kathedrale von Troyes viel Verwandtschaft, während das kleine Fragment der Anbetung der Könige im letzten Fenster des linken Seitenschiffs daselbst in Falten, Händen und in dem Gesicht des knieenden Königs dem Stil des Missale nahesteht. Ich lasse es bei diesem allgemeinen Hinweis bewenden, da es mir zurzeit nicht möglich erscheint, abzuwägen, was hier mehr in die belgische Tradition von Prüm oder mehr in die jedenfalls stark abgewandelte Pariser Richtung von Châlons ge-

hört. — Nach allem aber scheint hier zum ersten Male die Möglichkeit einer Berührung der rheinischen Malerei mit dem Pariser Kunstkreis vorzuliegen und ich halte es für nicht unwahrscheinlich, daß wir in der sorgfältigeren Zeichnung der Miniaturen von Prüm in tiefschwarzem Strich, ebenso wie in dem sehr kräftigen Kolorit, zum mindesten in dem glänzenden Blau und Ziegelrot, das da über Blaugrau und Mattrot herrscht, einen Einfluß von Paris zu erkennen haben. Dieser würde sich also auf die Ausführung der nach dem Muster von Maestricht entworfenen Malereien erstrecken.[1])

Daneben ist als Rest einer von Paris gänzlich unbeeinflußten Kunstübung die eine Seite fol. 202 r. doppelt interessant. Sie enthält den Beginn des Gebetes in dedicatione ecclesiae: Teribilis est locus iste und zeigt die Darstellung einer Kirchweihe im T. Rechts unten aber steht auf der Ranke ein halbnackter Mann von vorn gesehen, der in zwei Posaunen bläst (Abb. bei Beißel). Hier sind bei gleicher Anlage des Schmucks alle Formen roher, die Innenzeichnung des blauen Initials sowohl wie die Ranken, die breitlappigen Fünfblätter mit weißem Saum statt der Rippen und die braunen, goldenen, grünen und blauen Eichblätter unten rechts. Die Figuren sind geringwertig in der Zeichnung und sehr gewaltsam in der Modellierung. Die Gewänder sind in tiefen Bäuschen angelegt. Der Farbenauftrag ist stumpf und trocken in einer gegen die Glätte der übrigen Seiten stark abstechenden Lockerung der Materie. Das beweist eine nahe Berührung mit gewissen englischen Hss., wie den Isabella-Psaltern oder Arundel 83 I. — Wen ein so unverfälschter Import englischen Geschmacks und englischer Technik bis nach Prüm unwahrscheinlich dünkt, der sei auf die Folia 1 und 12 im zweiten Bande des für Marguerite de Bar ge-

[1]) Ich erwähne hier sogleich das einzige Denkmal westdeutscher Malerei, in dem ich Spuren eines direkten Einflusses von Paris aus habe entdecken können: es sind die Fresken in der ehem. Schloßkapelle zu Hirschhorn am Neckar, zwei Reihen mit unregelmäßig verteilten Passionszenen. Abendmahl und Grablegung scheinen ganz aus einer Pariser Hs. übernommen zu sein, daneben nur einzelne Typen, wie die Maria bei der Kreuztragung und auf dem Kreuzigungsbilde. Die einfache Konturierung der schlanken Gestalten, das wesentlich blaue und rote Kolorit auf blauem Grunde entsprechen Pariser Stilgewohnheiten, die gegenüber den Residuen der deutschen Tradition des 13. Jahrhunderts (Einzug; der Jünger vor dem Sarkophag in der Grablegung) besonders deutlich hervortreten.

schriebenen Bréviaire de Verdun verwiesen.[1]) Diese scheinen unmittelbar aus einer englischen Hs. herübergenommen zu sein und haben keine Beziehung zu den übrigen Seiten des Breviars. Doch ist auch in ihm der Überreichtum der Dekoration, vor allem der ersten Seite des ersten Bandes mit dem Beatus nur aus belgisch-englischen Einflüssen zu erklären. Über den Dekorationsstil der Hs. werden wir sogleich bei Gelegenheit einer darin durchaus gleichartigen Hs. weiterhin zu sprechen haben. In den Figuren des Bréviaire finden wir uns häufig an Honoré erinnert, ganz deutlich im David des Beatus; doch ist der Pariser Einfluß hier wesentlich von dem verschieden, dem wir in Châlons begegneten; denn während da alles weich und flaumig modelliert wurde, ist hier gerade die strenge Zeichnung der Gewänder hervorzuheben.

Nur aus einer Mischung des Stils von Paris mit dem von England-Belgien ist das berühmte Pontificale zu erklären, das wohl kurz vor 1316 für Reinhald von Bar, den Bischof von Metz geschrieben ist und sich jetzt im Besitz des Sir Thomas Brooke in Huddersfield befindet[2]). Der engste Zusammenhang mit dem Missale Prumiense besteht im Figurenstil, in Stellungsmotiven, Kopfhaltung, Gesichtsformen[3]), den langfingrigen Händen, der reichen Faltengebung, die an üppigem Maß- und Strebewerk so reichen Architekturen, in denen die in den 42 großen Breitminiaturen

[1]) Dieser zweite Teil des Breviars, der sich in der Bibliothek von Verdun als Nr. 107 befindet, ist mir nur aus Photographien in Originalgröße bekannt, die ich bei Mr. H. Y. Thompson in London, dem Besitzer des ersten Teiles, sah. Vgl. Katalog der Coll. Thompson I, p. 148—178.

[2]) Publiziert London 1902: The Metz Pontifical ... edited by E. S. Dewick; viele Abb. in dem Aufsatz von Dewick in „Archaeologia" LIV, 1895, p. 413 ff. — In Stil und Schrift völlig übereinstimmend ist das Pontificale der städt. Bibliothek zu Metz 43.

[3]) Hier ist Gelegenheit, besonders auf die Unterschiede von den Pariser Köpfen hinzuweisen. Sie sind schwer zu formulieren. Selbst ein guter Beobachter, der nicht das ganze Material kennt, müßte geneigt sein, die Typen des Pontifikals mit Paris, dem Méliacen etwa, in engsten Zusammenhang zu bringen. Die Abweichungen sind aber doch ganz prinzipieller Art: eine gewisse Formelhaftigkeit der Brauen-, Nasen- und Mundlinien zugegeben, ist das plastische Grundgefühl des Schädels hier durchaus individuell und damit von Paris verschieden. Es kommt besonders in Kinnpartie, Schädeldecke und Hinterkopf zum Ausdruck. Die Beziehung zu dem Antiphonar bei Martin le Roy ist hier besonders stark; wichtig ist auch die geflissentliche Darstellung der Ohren, die man in Paris nicht kennt. —

geschilderten Vorgänge: alle Zeremonien der Kirchenweihe, Benedicto abbatis Monachorum, Benedictio abbatissae usw. sich abspielen, kommen aus dem Norden. Dagegen sind die Bildrahmen von Paris übernommen: entweder Goldrand mit einspringenden Ecken oder große sternartige Goldmedaillons, wie bei Honoré usw. — Das Ranken- und Blattwerk hat hingegen ebenso wie im Bréviaire de Verdun mit Paris nicht viel zu tun. Die Anlage, das Verhältnis von Ranke zu Vertikalband, der allgemeine Schwung läßt sich gewiß mit lat. 1023 vergleichen. Aber die Unterschiede sind auch hier grundsätzlicher Natur. Zunächst der gleichmäßig ganz dünne Rankenkörper, der viel sparsamere Blattbesatz, sowohl an den Einrollungen, die dadurch an geometrischer Exaktheit gewinnen, als an den Rankenenden; deren Form weicht von Paris völlig ab; es wachsen von der Ranke gegen Ende einige kurze Zweige ab, von denen jeder nur etwa 3 Blätter trägt; der dichte Blattbesatz am ungeteilten Rankenende fehlt. Die große Mannigfaltigkeit der Blattformen stimmt ebensowenig mit dem Pariser Geschmack überein, während sie, wie wir wissen, für den Norden charakteristisch ist. Die an Drahtgeflecht erinnernde Rankenfüllung der Initialen ist ebenfalls nur mit belgischen Hss. zu vergleichen. — Die Schrift gibt endlich den deutlichsten Hinweis auf die Richtung, in der wir die Schulung der hier tätigen Kräfte zu suchen haben. Sie ist nur mit der vollendeten Kalligraphie des Johann von Valkenburg zu vergleichen, in Qualität sowohl wie in den Formen bis in alle Einzelheiten. Die geringen Abweichungen von ihm bestehen in folgendem: die hohen Buchstaben werden gegenüber der ganz eigenartigen Verminderung ihres Maßes bei Johann in den üblichen Verhältnissen zu den niedrigen ausgeführt; es fällt das scharfe Herausziehen der Ecken an den gebrochenen Kopf- und Fußenden der Buchstaben fort, dafür erhalten die ersten und letzten Buchstaben des Worts gern lange, etwas geschwungene Enden; am merkwürdigsten sind die Vertikalstriche am Querbalken der t. — Immerhin ist nicht anzunehmen, daß der Schreiber des Pontificale bei Johann von Valkenburg in der Lehre gewesen ist. Denn die gleiche Schriftart findet sich schon in einer älteren Metzer Hs., dem Martyrologium . . secundum usum et consuetudinem ecclesiae sancti Arnulphi Metensis in der Stadtbibliothek zu Metz Nr. 196. Wenigstens die erste

Lage, vor allem die Titelrubrik dieser sehr ungleichmäßig geschriebenen Hs. eignet sich zum Vergleiche und beweist, daß die Schrift der Pontificalien in Metz ausgebildet ist. — Hingegen ist der Stil im 13. Jahrhundert nicht vorbereitet. Da hat auch in Metz die derbe Kunst der Bible Moralisée geherrscht; das beweist das B im Psalter Metz 461, der nach den originalen Einträgen im Kalender: Symeonis metten. epi, Legontii m. e., Felicis m. e., Urbini pmi metten. archiep., translatio sci Clementis pmi m. e. usw. für Metz gesichert ist.

Es ergibt sich also folgendes: die Kunst von „Maestricht" dringt nach Prüm vor, ihr Figurenstil und die Anordnung der Dekoration wird daselbst aufgenommen, hingegen macht sich in der Ausführung eine Anlehnung an Paris fühlbar. Von Prüm aus gehen die nordischen Elemente weiter hinauf bis Metz (Figurenstil, Anlage der Dekoration, Drolerien, Architekturen), Verdun (wesentlich nur die Dekoration) und Châlons (Architektur); an diesen 3 Orten mischen sie sich mehr oder weniger mit Pariser Kunstelementen. Daneben ist ein sporadisches Auftreten rein englischen Dekorationsgeschmacks und englischer Tecknik in Prüm und Verdun zu bemerken.

Für Lothringen müssen nun, wie es scheint, noch weitere Hss. in Anspruch genommen werden, in denen von Pariser Einfluß keine Rede ist, die hingegen mit England in naher Fühlung stehen. Die Apokalypse in der Kgl. Bibl. zu Dresden Oc 50 (Taf. XLV) ist, wie der Katalog angibt, nach Suchiers Urteil in lothringischem Dialekt geschrieben; die scharfgeschnittene Minuskel des in zwei Kolonnen verteilten Textes steht in engem Zusammenhang mit den Sermones in Brüssel 1787 (Mons). Auch in den kleinen Rankeninitialen werden wir am ehesten an den sehr zarten Dekorationsstil dieser Hs. erinnert, doch sind die besonderen Details ohne jede Analogie in mir bekannten Hss. Es sind hellblaue oder ganz mattrote Bandformen mit sehr knapper weißer Musterung von mehr geometrischen als pflanzlichen Formen. Sie liegen auf knappem Goldpolster und enthalten als Füllung sehr einfach verschlungene dünne Ranken oder Drachenleiber; ganz kurze Ranken laufen von den Initialen aus; sie sind in dem etwas steifen Zug bei dünner stengliger Bildung den Sermones Bernardi verwandt, aber die weißen Querstreifen

sind ihnen eigentümlich und statt der langen, gezackten Blattknospen tragen sie nur kleine Dreiblättchen in zartester roter, blauer, grüner oder gelber Färbung. — Die Rahmen der großen Breitbilder, die willkürlich in den Text eingeschoben sind, sind ebenfalls eigenartig behandelt: blaue oder rote Streifen in schwarzem Tintenumriß, darin zwei weiße Längslinien und zwischen diesen ein weißes Muster, das aus kaum mehr nach ihrem ursprünglichen Wesen erkennbaren, breiten, wenig gezahnten Blattkonturen, Sternen und Querlinien besteht. Der untere Rahmenstreif fällt zuweilen zugunsten des dargestellten Erdbodens fort. In den Ecken sitzen einfache goldene Quadrate.

Wie die Dekoration, so kann auch die Figurenzeichnung und Kolorierung mit keiner der uns bekannten Stilarten sicher verglichen werden. In scharfen, sehr verschieden starken, mehrfach an- und abschwellenden Strichen sind die sehr ausdrucksvollen Köpfe, die langen reich bewegten Finger, die lebhaft gebrochenen, doch knapp anliegenden Gewänder zur Darstellung gebracht. Die Färbung ist hell wie in den Ranken: hellblau, hellbraun und grün sind die bevorzugten Töne; besonders bemerkenswert ist das Hellblau der Schatten in den Haaren und die hellblauen Augensterne. Es gibt nun eine Hs. des 13. Jahrhunderts, die in vielen und gerade in den zuletzt hervorgehobenen Stücken mit der Dresdner Apokalypse verglichen werden kann. Das ist das berühmte Mainzer Evangeliar in der Schloßbibliothek zu Aschaffenburg Nr. 13 (Merkel 3)[1]. Ich nenne nur die Greisentypen mit den schmalen, scharfgratigen Nasen, dem kleinen, von wallendem hellblau schattiertem Bart umrahmten Mund über dem vorgeschobenen Kinn, den verhältnismäßig großen Augen mit kleinen Pupillen, ich verweise auf die Hände, die Haltung der halb erhobenen, breit vom Rücken gesehenen Hand vor allem, wie sie in beiden Hss. allerorten vorkommt, auf die einfache Form der Heiligenscheine als rote oder blaue Scheiben mit weißem Saum, um zu erhärten, daß die lothringische Apokalypse vom Anfang des 14. Jahrhunderts zum guten Teil auf die Mainzer Hs. des 13. Jahrhunderts zurückgeht.

---

[1]) Janitschek, Gesch. der deutschen Malerei, S. 142. — Eine Abb. bei Knackfuß-Zimmermann, Allg. Kunstgesch. Bd. I. — Mehrere Abb. in Chroust's Mon. palaeogr. — Vgl. Haseloff bei A. Michel, p. 366.

Aber woher kam nun die Abwandlung aus dem Byzantinismus ins Gothische?

Die einzige Hs., die in der Zeichnung der unsrigen sehr nahesteht, ist das Fragment einer lateinischen Apokalypse Addit. 22493 (Taf. XLVI), nur vier heute willkürlich gebundene Blätter. Auf den Breitbildern, die regelmäßig am Kopf der Seite angebracht sind, sind dargestellt: Fol. 1r. und v. die apokalyptischen Reiter 1 und 2. — Fol. 2r. Eröffnung des Buchs durch das Lamm. — Fol. 2v. das Lamm in der Mandorla, darum die Evangelistensymbole und 4 Quadrate mit Heiligen. — Fol. 3r. und v. die apokalyptischen Reiter 3 und 4. — Fol. 4r. Kapitel XIX, 11, Et vidi celum apertum. — Fol. 4v. XIX, 17, Et vidi unum angelum stantem in sole. — Die Rahmen sind hier ähnlich bräunlich umrissen wie in Dresden, die Musterung aber ist verschieden: innen ein hellerer Streif, auf dem dunkleren Teil weiße Wellen- und Zickzackmuster. Die Gründe sind groß quadriert. Sehr verwandt ist die Anbringung des Johannes: er steht links teils innerhalb, teils außerhalb des Rahmens, zuweilen im Innern eines Turmes. Die Zeichnung der Figuren ist ohne Zweifel geringer als in Dresden, im Strich weniger voll, die Modellierung fehlt fast ganz; der Farbenauftrag ist gleichmäßig deckend, doch ist die Eigentümlichkeit der blauen Augensterne sehr beachtenswert. Und die Typen sind in beiden Hss. durchaus die gleichen, so daß wir eine verschiedene Herkunft für beide nicht annehmen können. Es gibt nun unter den mir bekannten Hss. wenigstens eine, zu der die Londoner Apokalypse Beziehungen aufweist: die Effigies regum Anglie Cotton Vit. A. XIII, (s. S. 68). Namentlich die Haarbehandlung, die Hände und Falten, der starre Ausdruck der Augen sind beweisend. Aber in allen Einzelheiten der Formen, vor allem im sehr individuellen Zuge der Brauen, in den kleinen, rundlichen Mündern sind viele Abweichungen zu konstatieren, und die Modellierung der Dresdner Apokalypse kann vollends aus jener Hs. nicht erklärt werden. Sie mutet eher nordfranzösisch an (vgl. fr. 350 III), ohne daß sich doch ein zwingender Vergleich anstellen ließe. Von großer Wichtigkeit würde hier eine sichere Entscheidung sein. Denn unleugbar sind die Beziehungen der Apokalypsen zu zwei der bekanntesten französischen Hss. unserer Epoche: der Somme le Roi, Addit. 28162 (Taf. XLVII, XLVIII) und der Sainte Abbaye

bei Mr. H. Yates Thompson. Die Zusammengehörigkeit beider ist allgemein anerkannt[1]). Gänzliche Ungewißheit aber herrscht über den Ort ihrer Entstehung. Haseloff ist wohl der einzige, der Paris dafür annimmt und die Hss. mit den Evangiles in London und dem Nürnberger Breviar zusammen behandelt. Andere Kenner suchen den Ursprung in irgendeinem provinziellen Zentrum, ohne doch die Anknüpfung an eine lokalisierte Hs. vorschlagen zu können. Ich glaube wenigstens so viel über sie aussagen zu können: sie entstammen dem gleichen Gebiet wie die Apokalypsen in Dresden und London, sie gehören palaeographisch an die Grenzen zwischen Deutschland und Frankreich, sie zeigen engste Berührungspunkte mit Wand- und Glasmalereien im Gebiet des Oberrheins und sie sind stark von England beeinflußt. Zum Beweis der ersten Behauptung genügt eine eingehende Vergleichung aller formalen Teile: der Rahmen mit der breiten weißen Innenzeichnung, eines Teils der goldgemusterten Hintergründe, (wie z. B. Somme le Roi fol. 6v. „Amitié" und „Haine", fol. 2v. oben und unten oder Vaterunser-Bild in der Sainte abbaye mit Dresden fol. 10v. im Innern der Mandorla), vor allem aber natürlich der Gesichter. Da finden sich hier wie dort die scharf einspringenden Brauen mit den breiten Nasenwurzeln und der Linie, die parallel zum Nasenrücken senkrecht bis etwas unter Augenhöhe hinabläuft, die Augen mit dem etwas geschwungenen Unterlied und der sehr scharfen Pupille, die lang herabwallenden Haare mit den beliebten Schlangenlocken an der Stirn, der sehr individuell geformte Mund, die sorgfältig gezeichneten Ohren (vgl. Metz), die gleiche Vorliebe für reines Profil, das gern von einer schmalen schwarzen Folie begleitet wird. Ebenso verwandt sind die Hände in ihrer etwas künstlich verdrehten Haltung mit den beweglichen langen Fingern; nicht minder die Füße in den schwarzen Schuhen mit der leicht verdrehten Schrittstellung. Am abweichendsten ist wohl die Gewandbehandlung: in Dresden sind die Falten gleichmäßiger und natürlicher in Verteilung und Stärke, in der Somme le Roi laufen sie vereinzelter zwischen breiten leeren Flächen hin, es kommt mehrfach zu dem Eindruck nasser Gewänder,

[1]) Vgl. darüber Warner, Illum. mscrs.; Catalogue des Primitifs 1904, Nr. 14; Haseloff a. a. O., p. 352. 2 Seiten reprod. in Palaeogr. Soc. I, pl. 245—46.

die hier und da eng am Körper anliegen, dazwischen sich in schmalen Zügen abgelöst haben. Dabei wird man aber eine Fülle ganz verwandter Einzelmotive finden in Ärmelfalten, Säumen usw. Vergleicht man endlich noch Einzelheiten, etwa die Engel- und Vogelflügel, so werden die sehr nahen Beziehungen, die Gemeinsamkeit des besonderen Darstellungsrezepts klar.

Von dem palaeographischen Charakter der Hss. gilt folgendes: die Buchstaben sind breit und niedrig, die Abstände weit, sowohl zwischen den einzelnen Buchstaben (verhältnismäßig weniger zwischen den Worten), als zwischen den Zeilen. Die Formen sind unsicher, die Art der Zusammensetzung der Buchstaben aus mehreren gesonderten Strichen ist unverarbeitet sichtbar geblieben (z. B. im o), also sind Lücken und überragende Striche häufig; bezüglich der eckigen oder abgerundeten Bildung der Füße herrscht keine einheitliche Regel.

Diese in ihrer Eigenart unverkennbare Schrift nun finden wir in einer Urkunde des Metzer Archivs, der 1293 durch Othinus de Bioncourt für Adelheid de Condray, Äbtissin des Klosters der heil. Glossinde in Metz gefertigten Abschrift eine Güterbestätigung vom Jahre 962[1]). Die Urkunde ist mit den drei künstlerisch geringwertigen Bildern der heil. Glossindis, der Adelheid und des hl. Sulpicius geschmückt. Diese ermöglichen, eine an Initialbildern, Ranken und Drolerien reiche Hs. nach Lothringen zu verlegen, die palaeographisch ebenfalls auf das engste mit den beiden Londoner Büchern zusammengehört: den schon erwähnten Thomas Brabantinus, Berlin Ham. 114 (Taf. XLIX). Der Schlußsatz auf fol. 190: Hunc librum ego dictus brabantinus finivi anno domini millesīo ducentesimo nonagesimo quinto gibt einen terminus a quo — die vorliegende Abschrift wird zwischen 1295 und 1315 etwa entstanden sein. 19 Zierseiten geben Gelegenheit, den Sinn für immer neue Variationen in der Anordnung der von einem verhältnismäßig kleinen Initial ausgehenden Ranken, die erfinderische Kraft in den wechselnden Blattformen und Drolerien, das koloristische Feingefühl des Malers zu bewundern, der alle oft weit verstreuten Teile

[1]) Abgeb. bei Hausmann, Elsässische und Lothringische Kunstdenkmäler, Straßburg 1900, Band II, Lothringen, Tafel VII.

seiner Komposition unter den vorwiegenden Tönen eines stumpfen Rot und sehr eigenartig hellen Himmelblau zusammenhält. Auf Grund der Gestaltenbildung, Gesichter und Hände, vor allem aber der Ranken und des Blattwerks müssen wir nun auch Beziehungen zwischen dem Brabantinus und dem Pontificale anerkennen. Man bedenke nur, daß es sich hier um ein großes liturgisches Buch im gewaltigen Stile ostenglischer Prachthandschriften handelt, beim Brabantinus aber um ein Lehrbuch mit bildlichen Randglossen nach der Art italienischer und provençalischer Rechtscodices und versuche ungeachtet dieser Unterschiede in der Anlage und im Temperament die Einzelformen zu prüfen: dann leuchten die Beziehungen ein. Auf Grund der stilistischen Beziehungen zum Pontificale, der stilistischen und paläographischen Berührungspunkte mit der Metzer Urkunde müssen wir die Berliner Hs. unbedingt in die Nähe von Metz verlegen. Eine Bestätigung dafür kann eine freilich schon der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts angehörige Hs. gewähren: das Fragment Berlin cod. gall. fol. 182: es enthält u. a. „La vie monsigneur S. Clement que fut lou premier evesque de Mes". Sind die wenig bedeutenden Initialbilder und das dünne Rankenwerk deutlich von dem in Avignon herrschenden Mischstil beeinflußt, so gehört die Schrift durchaus in den Bereich des Brabantinus, wie vor allem die Fußbildungen, die vielen dünnen Endigungen der Buchstaben, die reiche Anwendung von Abteilungszeichen und Akzenten beweisen. Stammt der Brabantinus aus Metz, so werden die Beziehungen erklärlich, die im Ranken- und Blattwerk zwischen ihm und den Balduineen des Staatsarchivs in Koblenz bestehen, in der Art des Rankenschwungs, der Anbringung der Figuren darauf, im freien, naturalistischen Blattbesatz (vgl. die Eichenzweige Brab. fol. 19r. und kleines Bald. A. I. 1 Nr. 2 fol. 10v.); in der kräftigeren Struktur der Ranke ist übrigens eine Verwandtschaft der Balduineen und der Dresdner Apokalypse nicht zu verkennen.

Ich nenne hier sogleich noch zwei Hs., die nach Stil oder Schrift in diesen Umkreis zu gehören scheinen: den Augustinus, De civitate Dei in der Universitätsbibliothek zu Heidelberg Sal. IX, 35[1]) und die Handschrift von Friedrichs II. „Art de la Chasse aux oiseaux" Paris

[1]) Siehe Oechelhäuser a. a. O. 2. Teil, S. 71 ff. und Taf. 8.

fr. 12400. — Den Augustinus erklärt Oechelhäuser auf Grund der Verwandtschaft mit dem oben erwähnten Breviar Sal. IX, 51 für französisch, gibt aber zu, daß er in Deutschland unter französischem Einfluß entstanden sein könne. Sind auch die Beziehungen zwischen den beiden Heidelberger Hss. lange nicht nahe genug, um für eine gleiche Herkunft zu sprechen, so liegt jener Beobachtung doch etwas Wahres zugrunde: die Hs. gehört jedenfalls in das Grenzgebiet zwischen Frankreich und Deutschland; in der Verteilung der Bilder (fol. 1 r. Siebentagewerk und Kreuzigung in vier übereinander gestellten Doppelarkaden; fol. 1 v. links oben auf einem Rankenende in kleinem Vierpaß die Vertreibung aus dem Paradies, unten in der gleichen Weise Opfer und Brudermord), Anordnung und Form der Ranken steht sie dem Brabantinus sehr nahe.

Für die Anknüpfung der Pariser Hs. (Taf. L) an die Metzer Gruppe ist zunächst die Schrift maßgebend. Sie ist zwar bedeutend sorgfältiger als die des Brabantinus, schärfer im Zug der Umrisse, und neigt zu eckigen Abschnitten. Aber die gleichen Höhen- und Breitenverhältnisse und die ähnliche Formung der entscheidenden, dem Wechsel am meisten unterworfenen Buchstaben sprechen unbedingt für unsere Bestimmung. Nun enthält die Hs. den Namen eines Miniaturisten, aber in einer nicht unbedenklichen Form. Während nämlich auf fol. 186 v. oben das rot geschriebene Explizit ausgekratzt ist, steht rechts unten in einer zweifellos späteren Schrift: Simon dorliens. Anlumineur. dor anlumina. ce livre ci. Ist das der ursprüngliche Inhalt der ausgekratzten Stelle, ist es eine spätere Fälschung? Dürfen wir es wagen, die Bilder einem Simon d'Orléans zuzuschreiben, einem künstlerischen Vorfahren der Girard und Jean d'Orléans, die unter Karls V. Regierung das nationale Element in der französischen Malerei vertreten zu haben scheinen? So viel ich sehe, haben wir sonst keinen einzigen Anhalt für die Vorstellung von der Malerei in Orléans zu Anfang des 14. Jahrhunderts. Und alle Elemente der Hs. lassen viel eher an den Osten Frankreichs denken. Die Initialen mit der etwas verschwimmenden weißen Musterung und den knappen Polstern, die dünnen Ranken mit den verhältnismäßig knappen Einrollungen und den kleinen Blattstümpfen darin lassen wieder den Brabantinus als nächst verwandt erscheinen. Englische Eigen-

tümlichkeiten kehren in manchen Blattbildungen wieder, so in der Form unter dem Sitz des Mönchs, der auf Friedrichs Anweisung dem Schreiber den Text des Buches diktiert auf fol. 1 r. unten, in dem lang ausgezogenen Dreiblatt rechts am Zelt des Falkners fol. 2 r. unten. Wir kennen Analogien hierfür aus dem Bereich von Prüm-Verdun. Endlich aber wären die Figuren in allen Stücken am ehesten dort erklärlich, wo die Kunst offenkundig unter dem Einfluß von England-Belgien steht. Lebhaft rufen sie die Erinnerung an die Gestalten der ostenglischen und der spezifisch flandrischen Hss. wach, ohne daß doch ein engerer Anschluß an die einen oder die anderen möglich wäre.

Die Figuren des Livre de Chasse führen uns damit auch sicher zurück zu dem Ausgangspunkt der hier zusammengestellten Werke, der Somme le Roi. So sehr diese der Pariser Hs. überlegen ist: in der Zartheit der Modellierung und in der Abtönung der farbigen Flächen, in der Zeichnung der Gesichter, der lockigen Haare, der zarten, leicht gebogenen Arme, der langen Hände, im Zuge der Falten und im Fall der Säume ähneln sich die beiden Hss. unbedingt und weisen auf die gleichen Quellen ihres Stils.

So tritt denn die Somme le Roi aus ihrer Isolierung heraus; eine stattliche Schar von Hss. gruppiert sich um sie, verleiht ihr durch den Abstand des künstlerischen Wertes eine erhöhte Bedeutung, ermöglicht eine lokale Festlegung. Metz tritt mit immer größerer Bestimmtheit hervor. Auch in der monumentalen Kunst finden wir Merkmale, die eine Entstehung der Somme le Roi in den oberen Rheingegenden wahrscheinlich machen. Zunächst kommt hier die reiche Baldachinarchitektur in Betracht, gewiß keine auffällige Erscheinung in einer Gegend, die zwischen S. Urbain von Troyes, dem Münster von Straßburg und der Katharinenkirche zu Oppenheim mitten inne liegt. Aber es handelt sich nicht um eine vage Verwandtschaft des Geschmacks mit der reichen spielenden Dekoration der hohen Gothik in diesen Landen, vielmehr scheint mir, soweit ein Vergleich zwischen Bildarchitektur und realen Bauten überhaupt möglich ist, eine ganz bestimmt zu formulierende Eigenart der architektonischen Formauffassung die Somme le Roi mit der Straßburger Fassade in erster Linie zu verknüpfen: das Gemeinsame liegt darin, daß die Maßwerkteile nicht organisch aus einander entwickelt,

sondern durchaus nur planimetrisch ineinander geschoben sind, so daß überall tangentiale Verbindungen entstehen, nie ein unmittelbares Übergreifen von Form zu Form. Dieses Verfahren, das vor allem in der Unsicherheit des Verhältnisses aller Kreisformen zu den umgebenden Spitzbogen fühlbar wird, ist in Straßburg in den vorerwinischen und erwinischen Rissen gleicherweise erkennbar.[1]) Wir begegnen ihm wieder in den Wimpergen der von Erwin abhängigen Marienkirche in Reutlingen[2]) (1. Hälfte des 14. Jahrh.), die auch in den auffallend steilen Feldern und dem knappen Krabbenbesatz an die Architekturen unserer Hs. erinnern.

Merkwürdigerweise enthalten beide Bauten Malereien, die ihrerseits eng mit der Somme le Roi zusammengehen. In Reutlingen sind es die bei Paulus S. 249—261 abgebildeten Gestalten des hl. Christophorus (2 mal) und der Katharina an den Wänden der Sakristei, die in der Posierung, den Proportionen, den Stellungen und Formen der Köpfe, ganz unwiderleglich aber in den Händen und im faltenreichen, doch eng angelegten Gewand eine Fülle von Berührungspunkten mit unseren Miniaturen zeigen; die Katharina erscheint ja fast wie eine Kopie im Gegensinne nach der Humilité Addit. 28, 162 fol. 5 v. In Straßburg weisen die Glasfenster Beziehungen zu den Miniaturen auf. Früher als anderswo scheint hier die Baldachinfigur zu der spezifisch gothischen Ausbildung, dem Zurückdrängen des ornamentalen Rahmens und der Betonung des architektonischen Aufbaus gelangt zu sein. Schon in den Königsfenstern[3]) des nördlichen Seitenschiffs begegnen wir reichen Architekturen mit den für die Somme le Roi so charakteristischen kleinen Türmchen zu den Seiten der Giebel und den mehr pflanzlich als plastisch aufgefaßten Kreuzblumen. Die oben gekennzeichnete Eigenart des Maaßwerks aber findet sich deutlicher als in den Straßburger Fenstern in Westhofen[4]), wo uns auch im Figürlichen der Stil der Somme le Roi unverkennbar entgegentritt; vgl. die Magdalena mit den Tugenden in der Hs.

---

[1]) Wichtig ist auch die Abtreppung der Giebel in unserer Hs., wie sie die Straßburger Risse zeigen.

[2]) Abbildungen bei Paulus, Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg II, Schwarzwaldkreis S. 231 ff.

[3]) Abgebildet bei Bruck, Die elsässische Glasmalerei. Straßburg 1902.

[4]) Bruck a. a. O. Tafel 16 und 17.

Für die Anknüpfung der Somme le Roi an oberdeutsche Malereien verweise ich ferner auf die Freskenreste im Turm der Kirche zu Egenhausen, Oberamt Nagold, abgeb. bei Paulus a. a. O., S. 503, Heiligengestalten unter sehr flachen gothischen Arkaden. Nicht nur die schlanken Proportionen, die Gesichter und Hände der heiligen Magdalena und Katharina sprechen für einen Zusammenhang, sondern auch die aller konstruktiven Logik entbehrende Wiedergabe der Architektur mit der auffallenden Schichtung der Ziegel in den Säulen. Daß diese Bilder einer Miniaturvorlage entlehnt sind, scheint unbestreitbar. Auf ein Vorbild genau im Stil der Londoner Hs. scheinen die leider nur ganz fragmentarisch erhaltenen Fresken in der Kirche zu Grüningen[1]) bei Donaueschingen zurückzugehen. Die stilistischen Übereinstimmungen liegen in den schlanken Proportionen der Gestalten, dem Oval der Gesichter mit dem breit auslaufenden Kinn, den hohen Hälsen, zarten Extremitäten, dünnen Gewändern; vgl. besonders die eingezogenen Falten am Knie der Katharina beim Radwunder mit dem knieenden Pharisäer in der Hs. fol. 5 v. Die dünnen Füße des Geißlers sind von der gleichen Art wie die der Posaunenbläser bei der Anbetung des goldenen Kalbes. Das Gleiche möchte man annehmen für den umfangreichen Freskenzyklus in S. Arbogast zu Oberwinterthur[2]), der in vielen Details an unsere Hss. erinnert. So vor allem die Vereinigung von Zartheit der Formen in den Gesichtern mit kräftiger Konzentrierung des Blicks, die Betonung der Mundwinkel, die gespreizte Beweglichkeit der Hände. Auch hier zeigen die Gewänder das Nebeneinander von weiten ungebrochenen Flächen und langen, gratigen Falten, so daß wie in den Miniaturen der Eindruck nasser Gewänder entsteht. Zu beachten ist auch die Gleichheit der Kronen. Das fragmentarische Bild über dem westlichen Pfeiler der Nordseite (Fig. 1 auf S. 101) stimmt in der Art des Mauerwerks und der Anbringung der Köpfe in den kleinen Fenstern mit dem Turm des „Orgueil‘:‘ Addit. 28 162 fol. 5 v. überein.

---

[1]) Siehe Roder in der Zeitschr. für Geschichte des Oberrheins, N. F. VI 1891 mit 2 Tafeln. — Über die Wandmalerei in Baden hat Wingenroth im Jahrgang 1905 der genannten Zeitschrift berichtet.

[2]) S. Rahn in den Mitteilungen der antiquarischen Gesellschaft in Zürich XXI, 4, 1883. Leider ist es kaum möglich die Originale zu sehen, da sie zu sicher hinter schwer zu entfernenden „Schutzwänden“ verborgen sind.

Auch ein Blick auf die Wandgemälde im Montischen Hause in Konstanz, Münsterplatz 5,[1]) bestärkt uns in unserer Annahme. Züge deutlicher Verwandtschaft sind zu erkennen in dem Widerspruch zwischen den nur wenig organisch durchgebildeten Körpern und den sehr preziösen, mannigfaltigen Bewegungen der Extremitäten, der Arme und Hände sowohl als auch der Beine: man vgl. die dünnen, schwarzbeschuhten Füße. Wichtig sind die kleinen roten Lippen an der einfachen dunklen Mundlinie.

Ich bin mir bewußt, daß ich hiermit nur schwach begründete Hinweise auf Zusammenhänge zwischen vereinzelten Denkmälern gebe, wie sie bei der lückenhaften Erhaltung des Materials nur mit Vorbehalt ausgesprochen werden können. Aber die Tatsache wird nicht zu leugnen sein, daß die zwei prachtvollen Londoner Hss. im Bereiche der Miniatur-, Wand- und Glasmalerei in Lothringen, Elsaß, im Schwarzwald und in der Nordschweiz sehr wohl eine Stelle finden können. Daß nun diese erweiterte Gruppe der Londoner Somme le Roi in die Entwicklung der Pariser Miniaturmalerei nicht eingereiht werden kann, daß wir sie vielmehr an England anknüpfen müssen, das ergibt sich aus folgenden Tatsachen: Alle dekorativen Bestandteile haben englischen Charakter, von der einfachen linearen Umziehung der Rahmen, dem reichen Wechsel in der weißen Musterung und in den Hintergründen, den hier und da auftretenden Flechtmotiven in den Ecken der Rahmen (z. B. Somme le Roi fol. 2 v.; Ste. Abbaye Bilder zu den „Livres de Lestat de lame") bis zu den pflanzlichen Teilen, den sehr verschieden geformten Blättern mit weißen Umrissen oder eigenartiger weißer Strichelung daran (das gilt sowohl von den Blättern der Ranken wie der Bäume in den Miniaturen) und den mit äußerster Sorgfalt ausgebildeten Architekturen, für die insbesondere auf die leicht sattelförmig gebildeten Spitzbögen hingewiesen sei. — Der Figurenstil führt zu dem gleichen Urteil: ein Vergleich mit Arundel 83 II und fast noch mehr mit der B-Seite des Tenison-Psalters beweist das für Gesicht, Hände und den oben geschilderten Gewandstil. Aber es handelt sich gewiß nicht um einen festen Atelier-Zusammenhang,

[1]) S. L. Ettmüller in den Mitt. der antiqu. Gesellschaft in Zürich XV, 6, 1866. Vollständig aufgenommen durch Hofphotograph German Wolf in Konstanz.

noch weniger um geistlose Nachahmung, vielmehr sind in einem besonderen Zentrum mit größter Selbständigkeit und in bestimmtester Eigenart die Anregungen verarbeitet, die die große englische Kunst vom Ende des 13. Jahrhunderts geliefert.

Überschauen wir die Sachlage, so ergibt sich: Wir haben eine Gruppe französisch geschriebener Hss. von hervorragender Qualität ohne jeden ersichtlichen Zusammenhang mit Paris, vielmehr in unverkennbarer Abhängigkeit von Ost-England. Eine unter ihnen, die Dresdner Apokalypse, gehört dialektisch nach Lothringen, paläographisch in das Gebiet, das wir allgemein mit dem Namen Maas-Eiffel-Metz bezeichnen können, die besten aber lassen sich paläographisch mit einer Metzer Urkunde und mit einigen zweifellos dem Gebiet von Metz entstammenden Hss., stilistisch mit der monumentalen Malerei am Oberrhein in Beziehung setzen. Ist es zu gewagt, in dieser Gruppe Produkte der Gegenden zu sehen, die nach Ausweis anderer Hss. durchaus unter dem Einfluß der belgischen, ihrerseits ganz von England abhängigen Kunst standen und in denen allem Anscheine nach englische Künstler selbst tätig gewesen sind: des Landes zwischen Mosel und Maas? Nirgendwo sonst in Nordfrankreich vermöchte ich die Somme le Roi unterzubringen — hier nur finden sich für ihr Dasein Analogien. Auch eine Erklärung?

Aus den kirchenpolitischen und politischen Verhältnissen heraus scheint es in der Tat nicht schwer, das Vordringen des belgischen Stiles bis nach Metz und das unvermittelte Auftreten englischer Kunstsymptome in Lothringen begreiflich zu machen. Für eine Überleitung des ersteren in das Erzbistum Trier könnte schon die vermittelnde Stellung von Prüm, der reichen Benediktinerabtei an der äußersten Grenze gegen Belgien[1]) und Cöln[2]) eine genügende Erklärung abgeben. Wichtiger aber sind die direkten Beziehungen, die

[1]) Das Gebiet von Prüm erstreckte sich weit nach Nordwesten: die Grafen von Cleve, Jülich und Namur trugen Güter von ihm zu Lehen; noch in jener Zeit des inneren Niedergangs gehörten ihm Besitzungen in Belgien (Avans) und Nordfrankreich (Hanape und Huguignie) s. Schorn, Eifflia sacra II, S. 324 ff.

[2]) Für die ständigen Beziehungen zu Cöln vgl. z. B. die Urkunden über die Hochstadenschen Lehen von 1246—1298 bei Günther, Codex Diplomaticus Rheno-Mosellanus II, passim. — Für den Einfluß des Priors von Prüm auf die Diözese Metz spricht der Brief Innocenz' IV. vom 30. Aug. 1250, M. G. Epist. XIII, III, p. 5.

während des ganzen Zeitraumes zwischen den Bischöfen von Metz und Nordfrankreich-Flandern bestanden haben[1]): von 1280—1282 sitzt Jean, der Sohn des Gui de Dampierre, ehemaliger Probst von S. Donatien in Brügge und S. Pierre in Lille als Johannes II. auf dem Metzer Stuhl, und als Martin IV. ihm das Bistum Lüttich überträgt, folgt ihm Buchard d'Avesnes, Sohn des Grafen Johann von Holland, eines Stiefbruders des Gui, Canonicus von Cambrai, der nie aufhört, sein Interesse für die Angelegenheiten seiner Familie im Norden zu bekunden. Nach seinem Tode 1296 setzt Bonifaz VIII. abermals einen Diacon von Cambrai, Gerard de Relenge, zum Bischof ein. — Ferner kommen die verwandtschaftlichen Beziehungen des Hauses Bar zu den Grafen von Flandern in Betracht:[2]) Thibaud II., der Vater Bischof Reginalds, war in erster Ehe mit Jeanne de Flandres, einer Schwester des Gui, verheiratet, außerdem war er der Vetter von Guis zweiter Gemahlin Isabella von Luxemburg, die dieser geheiratet hatte, um den Konflikt mit ihrem Vater Heinrich II. von Luxemburg über die Grafschaft Namur beizulegen.[3]) Ein Enkel des Gui, Gui, Sohn des Guillaume de Tenremonde, vermählte sich mit Isabeau, der Tochter Thibauds de Bar.[4])

Neben diesen dauernden Beziehungen der Bischöfe von Metz, der Grafen von Bar und Luxembourg zu den Grafen von Flandern, die ja selbst aus dieser Gegend stammten, sind nun aber noch die direkten Beziehungen der Grafen von Bar zu Edward I. von England zu beachten. Schon im Jahre 1292 schickt Edward den Thibaud II. zu Gui, um ihm seine Unterstützung gegen Philipp den Schönen zuzusagen[5]); 1294 heiratet Thibauds Sohn Henri III. die Eleanora, Edwards I. Tochter[6]) und nun sehen wir Edward in ständigen

[1]) Vgl. Gallia Christiana XIII, col. 677 ff.

[2]) Vgl. Bertholet, Histoire ecclésiastique et civile du duché de Luxembourg, Luxembourg 1741 III, p. XXVI ff.

[3]) Bertholet V, p. 131 ff.

[4]) S. Anselme, Hist. généalogique et chronologique de la maison royale de France t. II, p. 728 ff. — Eine Stammtafel der Grafen von Flandern in M. G. SS. XVI, p. 588.

[5]) Vgl. Funck-Brentano, Philippe le Bel en Flandre. Paris 1897, p. 130.

[6]) Von dem Ansehen, das Henri bei Edward und in England überhaupt genoß, zeugt u. a. der Bericht der Annalen von Osney M. G. SS. XXVII, p. 508: 1293. Circa idem tempus venit in Angliam comes de Baro, vir magne nobilitatis et potentie, . . et dominica proxima . . convocatis apud Bristoliam Anglie magnatibus, celebratoque splendidissimo convivio celebrate sunt

Beziehungen zur Grafschaft Bar. Wenn auch die Stellung, die Thibaud II. und Henri III. im französisch-flandrischen Konflikt einnehmen (1295 Brief Adolphs von Nassau an Friedrich von Lothringen mit der Aufforderung, Henri de Bar gegen Philipp le Bel „circa metas Regni Franiæ tibi conterminas" zu unterstützen[1]); im gleichen Jahr Zusage von Unterstützung von seiten des Henri Comte de Blamont[2]); 1296 Thibaud erhält 200 lib. par. von Gui, um bei Ausbruch des Kampfes zwischen Gui und Philipp in die Champagne einzubrechen)[3]) nicht allein auf Rechnung Edwards zu setzen sein wird, sondern durch ihren persönlichen Zwist mit dem französischen König über die Abtei von Beaulieu[4]) veranlaßt sein mag, so greift doch Edward hier und da selbst ein: Als Henri im Jahre 1297 wirklich in die Champagne einfällt[5]), bittet er Adolph von Nassau in einem aus Canterbury vom 4. Juni datierten Briefe, „. . . que ledit Conte voillez aider de vos gentz qui plus prés li sont . . qu'il se peusse maintenir contre nostre commune ennemy . ."[6]). Im selben Jahre verwendet er sich eifrig bei Bonifaz VIII. für die Wahl Thibauds, Henris Bruder, zum Bischof von Metz[7]), 1298 aber sehen wir Henri mit den Bischöfen von Dublin und Winchester als Vertreter Edwards in Rom, um bei den Verhandlungen der Söhne Guis mit dem Papst zugegen zu sein.[8]) — Und als Henri stirbt, schreibt Edward an alle Grafen usw. der Grafschaft Bar einen Brief, der die unbedingte Autorität des englischen Königs in diesem Lande in das hellste Licht setzt.[9])

---

inter eos nupcie famosissime et solempnes. — Nach der Hochzeit bleibt Henri noch bei Edward, der dann vor Ostern 1294 ihn und Alianora bis zur See begleitet. M. G. SS. XXVIII. p. 606.

[1]) Vgl. Calmet, Histoire ecclésiastique et civile de Lorraine II, col. DXLI.

[2]) Das. col. DXLIV.

[3]) Funck-Brentano, p. 196.

[4]) Calmet II, col. 328 ff. — All dies im großen Zusammenhang dargestellt bei Leroux, Recherches critiques sur les relations politiques de la France avec l'Allemagne de 1292 à 1378, Paris 1882.

[5]) Funck-Brentano, p. 246.

[6]) Calmet II, col. DXLVI.

[7]) Gallia Christiana XIII, col. 767.

[8]) Funck-Brentano, p. 286.

[9]) . . . nous avons entendu que vous à nul ne volez obeir sans notre commandement par le serment que vous feistes qe le mariage se fist entre led. Comte et Alianore notre fille . . . S. Calmet II, col. DLVI.

Ich glaube, diese Tatsachen genügen, um die Mitarbeit englischer Künstler an dem Bréviaire der Marguerite de Bar, Schwägerin der Eleanora, die Herrschaft englischen und flandrischen Stiles in Lothringen erklärlich zu machen. Die Zuschreibung der Somme le Roi und Sainte Abbaye an lothringische Schreiber und Illuminatoren wird durch sie gewiß auf das kräftigste gestützt.

Eine interessante Parallele zu diesem Vordringen des flandrisch-englischen Stils bis nach Lothringen bietet die Ausbreitung der cölnischen Malerei ins Gebiet des Oberrheins. Falls es nicht zu gewagt ist, bei dem traurigen Erhaltungszustand der Wandmalereien im ehemaligen Chor des Fraumünsters zu Zürich — man erkennt nur noch die verblassenden Umrisse von Martyriendarstellungen in kleinen Figuren — ein Urteil abzugeben, so möchte ich sie in Körperhaltung und Gesichtsumriß mit den Fresken in Sa. Cäcilia zusammenbringen. — Der Stil des kleinen Triptychons Nr. 1 im Kölner Museum begegnet uns in der Tafel aus dem Sommerrefektorium zu Bebenhausen, jetzt im Museum zu Stuttgart, deren Gegenstand, die Tugenden der Jungfrau Maria, und Aufbau vom Wimperg über dem Hauptportal des Straßburger Münsters entnommen zu sein scheint. In Zeichnung und reichem Kolorit ist der cölnische Stil unbedingt herrschend. Unverkennbar ist die Abhängigkeit der Mehrzahl der Glasfenster im Freiburger Münster von Cöln. Es kommen vor allem in Betracht[1]): im rechten Seitenschiff 1. Fenster: Johannes und Petrus, das ganze 2. Fenster, im 3. Fenster die Mantelmadonna und Andreas mit den Stiftern unter einer Architektur, die den Durchschnitt einer fünfschiffigen Kirche darstellt, die Madonna im 4. Fenster; im linken Seitenschiff 1. Fenster (stark restauriert), vor allem der hl. Bischof, das 2. Fenster, das durchaus mit dem 2., 3. und 4. rechts übereinstimmt. Für alle diese Stücke möchte man die Entwürfe einem Cölner zuschreiben, einem Zeitgenossen der Maler des Berliner Diptychons, der Tafeln der Verkündigung und Darstellung, des Paulus und Johannes im Cölner Museum. Die Hand eines cölnischen Malers möchte man auch erkennen in

[1]) Das Werk von Geiges, Der alte Fensterschmuck des Freiburger Münsters, habe ich leider in verschiedenen großen Bibliotheken vergebens gesucht, kann daher nicht darauf verweisen.

dem besten und besterhaltenen Stück Wandmalerei der Epoche, der Kreuzigung in der oberen Sakristei des Münsters von Konstanz vom Jahre 1348. Gramm hat sie eingehend besprochen[1]), aber er hat sie nicht richtig in die Entwicklung einzuordnen vermocht. Im Gegensatz zu Waagen, der sie mehr mit französischen und niederländischen als mit deutschen Miniaturen vergleichen zu können meinte, sieht er in dem Werk einen „eigenartigen oberdeutschen Typus". Es ist mir rätselhaft, wie jemand zu dieser Ansicht gelangen konnte, der doch an mehreren Stellen eine gute Kenntnis der cölnischen Malerei verrät. Gramm läßt es bei gelegentlichem Vergleich der Fußstellung und der Haarbehandlung mit Cölner Bildern bewenden und setzt in der Anmerkung zu Seite 28 das Fresko in ausdrücklichen Gegensatz zur Cölner Kunst. Demgegenüber ist doch mit aller Entschiedenheit zu betonen, daß es in allen Stücken die engsten Beziehungen zu Cöln aufweist, vor allem zu den Chorschranken und zu den Tafeln der Verkündigung und Darstellung im Museum; man vergleiche nur den Umriß der Figuren, die Hände, die Gewandung. — Merkwürdigerweise irrt Gramm auch in dem einen Fall, wo er eine Beziehung zu Cöln wahrzunehmen glaubt, allerdings ohne eine Konsequenz daraus zu ziehen: er sucht Kreuzigungsbilder, die „die seltsam verdrehte Lage der Füße Christi (sie sind wie Ruten umeinandergeschlungen)" zeigen, wie der Kruzifixus des Fresko. Er führt dabei die Kreuzigung des cölnischen Diptychons in Berlin an. Diese hat aber solche Verschlingung nun gerade nicht, dafür finden wir sie in einer Reihe anderer Darstellungen, die Gramms Behauptung, es liege ein besonderer Typus vor, der in Konstanz und Freiburg beliebt war, im Gegensatz zu Prag, Niederdeutschland und Frankreich, hinfällig machen. Ich nenne als überzeugendstes Gegenstück die Kreuzabnahme im Peterborough-Psalter von Brüssel fol. 64r. In einer anderen englischen Hs., der Bibel des Johannes Devoniensis (Royal 1 D I s. S. 91), ist die Lage der Beine und Füße die gleiche, sie hat nur bei dem senkrechten Hang nicht so stark zum Ausdruck kommen können; durchaus entsprechend ist sie dagegen im Image du Monde fr. 574, das wir als Werk eines

[1]) Josef Gramm, spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster Heitz, Studien 59.

belgischen oder ganz belgisch geschulten Künstlers ansehen mußten. Im gekreuzigten Heiligen in der Vie de S. Denis fr. 2092 fol. 30r. ist die Beinstellung die gleiche; in vollem Maße kommt die „Umeinanderschlingung" in den Horae der Wiener Sammlung und in der kleinen Kreuzigung der Bible de Billyng fol. 5r. zustande. Es ist klar, daß die Beispiele sich bei weiterem Nachsuchen häufen ließen. — Hier genügt der Beweis, daß von einer Ausbildung des Motivs am Oberrhein keine Rede sein kann, daß es vielmehr in England entstanden und dann durch Belgien nach Paris und weiterhin gedrungen zu sein scheint.

Wir stellen also die wichtige Tatsache fest, daß um die Mitte des Jahrhunderts am Oberrhein Werke entstehen, die ihrem Stil nach ohne Einschränkung zu der von Belgien und England beeinflußten Cölner Malerei zu rechnen sind. So bedeuten sie eine Parallelerscheinung zu dem Vordringen des belgischen und englischen Stiles bis nach Lothringen hinein, einen erneuten Beweis für die gewaltige Lebenskraft jenes Stiles, der als bedeutender Rival gegen die Pariser Kunst unserer Übergangszeit auf den Plan getreten war.

Verzeichnis

der besprochenen Handschriften nach den Orten ihrer Aufbewahrung.

Die in Klammern stehenden Ziffern entsprechen den betreffenden Seitenzahlen.

Aachen, bei Dr. Rey,
Rechtshandschrift (106).

Amiens, Bibl. de la Ville,
No. 23 (116), **No. 124** (154), **No. 156** (153), **No. 157** (155).

Antwerpen, Musée Plantin,
No. 36 (33, 38).

Arras, Bibl. de la Ville,
No. 49 (117), **No. 282** (117), **No. 293** (117), **No. 297** (130), **No. 307** (123), **No. 405** (117), **No. 412** (129), **No. 448** (120), **No. 561** (120), **No. 675** (127 f.), **No. 729** (128 f.), **No. 790** (136), **No. 1060** (123).

Aschaffenburg, Schloßbibl.,
No. 13 (223), **No. 19** (139).

Bamberg, Kgl. Bibl.,
P. I. 20 (152).

Berlin, Kgl. Bibl.,
Hamilton **114** (199, 226),
theol. lat. fol. **271** (216 ff.).

Berlin, Kupferstichkabinet,
Vie de Ste. Benoîte (147, 149 ff.),
Pariser Bibel (168).

Bonn, Universitäts-Bibl.
No. 384 (198 ff.)

Brüssel, Bibl. Royale,
No. 5 (177), **No. 155** (104), **No. 209—12** (209), **No. 329** bis **341** (206 ff.), **No. 830** (105), **No. 1787** (200), **No. 1986** bis **95** (102), **No. 2053** (198), **No. 3939** (197), **No. 6431** (104), **No. 7452** (83), **No. 8318** bis **19** (6), **No. 8469** (136), **No. 8544** (176), **No. 9048** (106), **No. 9104—5** (177), **No. 9222** (197), **No. 9225—30** (177), **No. 9391** (125), **No. 9401** (182), **No. 9548** (142), **No. 9630** (103), **No. 9961—62** (73 ff.), **No. 10228** (123), **No. 10607** (138), **No. 11040** (141), **No. 11220—21** (137) **No. 14682** (124), **No. 15001** (138), **No. II 1012** (122), **No. II 2523** (121).

Cambrai, Bibl. de la Ville,
No. 87 (146), **No. 103** (154), **No. 133** (161), **No. 153—4** (146), **No. 183** (12), **No. 345—6** (117), **No. 422** (4).

Cambridge, Fitzwilliam-Mus.,
No. 12 (16), **No. 20** (84), **No. 192** (45).

Cambridge, Trinity College,
No. B. 10.1 (6), **No. B. 10.6** (96), **No. B. 11.22** (132).

Châlons-s.-M., Bibl. de la Ville,
No. 68, 163, 270 (61).

Chantilly, Musée Condé,
No. 4—5 (167), **No. 62** (154),
No. 428 (107).

Cheltenham, Coll. Philipps,
No. 8025 (15).

Cöln a. Rh., Domarchiv,
No. 149 (209).

Cöln a. Rh., Erzbisch. Mus.,
Graduale (198 ff.)

Cöln a. Rh., Museum Wallraff-Richartz,
Antiphonar (208).
Fragment (39).

Courtrai, Bibl. de la Ville,
No. 10 (180).

Darmstadt, Großh. Bibl.,
No. 876 (204), **No. 2534** (130).

Donaueschingen, Fürstl. Bibl.,
No. 177 (103), **No. 316** (139).

Douai, Bibl. de la Ville,
No. 17 (89), **No. 171** (85),
No. 173 (12), **No. 186** (111),
No. 592 (12).

Dresden, Kgl. öffentl. Bibl.,
Oc 50 (222), **Oc 57** (29).

Genf, Bibl. publ.,
cod. lat. **4** (103),
cod. lat. **6a** (58).

Gotha, herzogl. Bibl.,
M. I. 31 (11), **M. I. 41** (11),
M. II. 18 (11).

Haag, Kgl. Bibl.,
A. A. 167 (103),
Y. 391 (178 f.),
Y. 400 (153).

Heidelberg, Univers.-Bibl.,
Sal. **IX, 35** (227),
Sal. **IX, 51** (202).
Trübner **126** (12).

Huddersfield, Brooke-Library,
Pontificale (220 f.).

Koblenz, Staatsarchiv,
Balduineen (227).

Laon, Bibl. de la Ville,
No. 12 (64), **No. 53** (63),
No. 232 (66), **No. 240** (64),
No. 393 (67), **No. 426** (67).

Leipzig, Univers. Bibl.,
No. 965 (106).

Leipzig, ehem. Slg. Weigel.
No. 28 (73), **No. 30** (132).

Leyden, Univers. Bibl.,
Voss. gall. fol. **3 A** (178 f.),
XVIII, 14 A (181).

Lille, Bibl. de la Ville,
No. 1—4 (117), **No. 6** (103),
No. 7 (103).

London, British Museum,
Additional **10292—4** (133 f.),
14819 (130), **17333** (159 ff.),
17341 (32 ff.), **17868** (66), **18719**
(168), **21114** (13), **22493** (224),
24678 (11), **24683** (13), **24686**
(75 f., 130, 182), **26655** (12),
27694 (117), **28162** (224 ff.),
29407 (142), **29923** (45),
30045 (118 ff.), **30072** (58),
32085 (118).
Arundel **83** (72 f., 76).
Burney **275** (27).
Cotton **Claud. D II** (73).
Vit. A XIII (68 f.).
Appendix V (175).
Egerton **1151** (90).
Harley **616** (165), **928** (91),
1526—7 (4 ff.), **1629** (123),
2449 (181), **2930** (111),
4664 (95).
Royal **1 A XX** (169, 171),
1 D I (91 ff.), **1 D X** (16),
2 B II (100 ff.), **2 B III** (13),
2 B VII (77 ff.), **14 E III**
(133 ff.), **20 A II** (69), **20 D VI**
(13).

Sloane **1977** (151 f.), **3983** (181).
Stowe **1** (104), **12** (81), **17** (133).

London, Lambeth-Palace,
No. 233 (71), **No. 368** (111), **No. 558** (111).

London, Soc. of Antiquaries,
Peterborough-Psalter (16).

London, Coll. H. Y. Thompson,
Isabella-Psalter (1, 14 f.).
Brev. de Verdun I (220).
Sainte-Abbaye (225 f.).
Heures de Jeanne II (163).

Metz, Stadtbibliothek,
No. 43 (220), **No. 461** (222).
Salis **21** (84), **23** (107).

München, Hof- und Staatsbibl.,
cod. mon. gall. **16** (70 f.).
cod. mon. lat. **835** (16),
„ „ „ **3900** (101),
„ „ „ **10177** (39).

Muri-Gries, Benediktinerkl.,
No. 16 (105).

Nürnberg, Stadt-Bibl.,
Solger in-4° **No. 4** (47 ff.).

Saint-Omer, Bibl. de la Ville,
No. 5 (145 f.), **No. 68** (103).

Oxford, Bodl. Library,
Bodl. **264** (181), **270b** (4 ff.).
Canon. Liturg. **105** (66), **396** (13).
Douce **5—6** (132), **23** (126), **24** (108), **48** (88), **49** (108), **50** (89), **94** (149), **180** (94), **211—12** (176), **313** (182 f.), **360** (176), **366** (75 f.), **381** (90).
Rawl. **G. 6** (118), **Q. b. 6** (169).

Paris, Bibl. de l'Arsenal,
No. 108 (11), **No. 149** (6), **No. 280** (123 f.), **No. 590** (23), **No. 595** (60, 218), **No. 1186** (5), **No. 3142** (55 ff.), **No. 3355** (123), **No. 3481** (176), **No. 3527** (123), **No. 5056** (165 f.), **No. 5059** (170, 173 ff.), **No. 5080** (178), **No. 6329** (147 ff.).

Paris, Bibl. de Ste. Geneviève,
No. 20—21 (175), **No. 329** (83), **No. 588** (194), **No. 782** (30), **No. 2689** (126), **No. 2690** (10).

Paris, Coll. Martin le Roy,
Antiphonar (132).

Paris, Bibl. Mazarine,
No. 13 (47), **No. 870** (54).

Paris, Bibl. Nationale,
fr. 60 (175), **95** (143 ff.), **105** (175), **110** (146), **316** (178), **333** (47), **334** (175), **342** (122), **344** (123), **350** (130, 140), **403** (4), **566** (135), **567** (142), **574** (193 f.), **770** (123), **899** (47), **1109** (169, 170), **1433** (179 f.), **1456** (171), **1457** (46), **1546** (46), **1553** (47), **1610** (12), **1633** (24 ff.), **2090—92** (170, 185 ff.), **2163** (109), **2186** (97 ff.), **2188** (47), **5700** (110), **6447** (140), **9081** (6), **9123** (176), **10132** (176), **12203** (123), **12400** (228), **12467** (55 ff.), **12576** (111), **13502** (177), **13508** (170, 173), **19166** (47), **19531** (47), **22495** (176), **22928** (47), **22969** (89), **23083** (140), **24208** (89), **24404** (23). **24429** (46).
n. a. fr. 1098 (2, 7), **6883** (47).
lat. 248 (39), **824** (10), **1023** (39 ff.), **1073 A** (5), **1075** (11), **1077** (126), **1328** (129), **3893** (78 ff.), **3898** (190), **3910** (164), **8504** (170, 171 f.), **8865** (113 ff.), **8892** (2), **10435** (153, 156 ff.), **10483—84** (138 f.), **10525** (1, 14), **11560** (4 ff.), **11935** (163 ff.),

12834 (18ff.), **13836** (170, 185ff.), **15467** (110), **17326** (2).
n. a. lat. 2294 (15).

S. Paul in Kärnten,
Psalter-Fragment (73).

Reims, Bibl. de la Ville,
No. 39—42 (65), **No. 151** (63), **No. 156** (63), **No. 191** (63), **No. 194** (63), **No. 217** (67), **No. 230** (65), **No. 456** (64), **No. 554** (67), **No. 864** (63), **No. 1003** (64).

Rouen, Bibl. de la Ville,
A 166 (109), **A 211** (109), **A 305** (108).
Leber **6** (11).

Soissons, Bibl. de la Ville,
No. 3 (64), **No. 63** (63), **No. 74** (63).

Stuttgart, Königl. Bibl.,
Bibl. fol. **3** (177).
Bibl. fol. **14** (99).
Bibl. qu. **8** (103).
Hist. fol. **415** (14).

Tournai, Kathedrale,
Psalter (146).

Tournai, Museum,
Bibel (118).
Missale (146).

Troyes, Bibl. de la Ville,
No. 577 (6).

Verdun, Bibl. de la Ville,
No. 107 (220).

Wien, k. k. Hofbibl.,
No. 1179 (4ff.), **No. 2554** (4, 7f.).

Wien, k. k. Hofmuseum,
No. 7 (101f.), **No. 8** (163f.).

Verzeichnis der Abbildungen.[1])

Tafel

I Bilderbibel, Paris, Bibl. Nat. n. a. lat. 2294, Fol. 3r.

II Necrologium von S. Germain, Paris, Bibl. Nat. lat. 12834, Fol. 49r.

III Li comtes de Méliacen, Paris, Bibl. Nat. fr. 1633, Fol. 4r.

IV Végèce, Dresden, Kgl. Bibl. Oc 57, Fol. 1r.

V Evangiles de la Ste. Chapelle, London, Brit. Mus. Addit. 17341, Fol. 4r.

VI Evangiles de la Ste. Chapelle, London, Brit. Mus. Addit. 17341, Fol. 10r.

VII Honoré, Breviar Philipps des Schönen, Paris, Bibl. Nat. lat. 1023, Fol. 7v.

VIII Honoré, Breviar Philipps des Schönen, Paris, Bibl. Nat. lat. 1023, Fol. 86v.

IX Breviar, Nürnberg, Stadtbibl. Solger in-4° No. 4, Fol. 20v.

X Cléomadès des Adenès le roi, Paris, Arsenal 3142, Fol. 1r.

XI Gedichtsammlung, Paris, Bibl. Nat. fr. 12467, Fol. 1r.

XII Bibel, Genf, Bibl. publ. lat. 6a, Fol. 41v.

XIII Missale von Châlons s. M., Paris, Arsenal 595, Fol. 243v, 244r.

XIV Psalter aus Reims, London, Brit. Mus. Addit. 17868, Fol. 17r.

XV Arundel-Psalter, London, Brit. Mus. Arundel 83 II, Fol. 131v.

XVI Tenison-Psalter, London, Brit. Mus. Addit. 24686, Fol. 11r.

XVII Queen Mary's Psalter, London, Brit. Mus. Royal 2B VII, Fol. 256v.

XVIII Gratiani decretum, Paris, Bibl. Nat. lat. 3893, Fol. 1r.

XIX Gratiani decretum, Paris, Bibl. Nat. lat. 3893, Fol. 223v.

XX Breviarium, London, Brit. Mus. Harley 4664, Fol. 125v.

XXI Roman de la Poire, Paris, Bibl. Nat. fr. 2186, Fol. 71r.

XXII Bibel, Stuttgart, Kgl. Bibl., Bibl. Fol. 14.

XXIII Aristoteles-Kommentar, Brüssel, Kgl. Bibl. 1986—95, Fol. 49v.

---

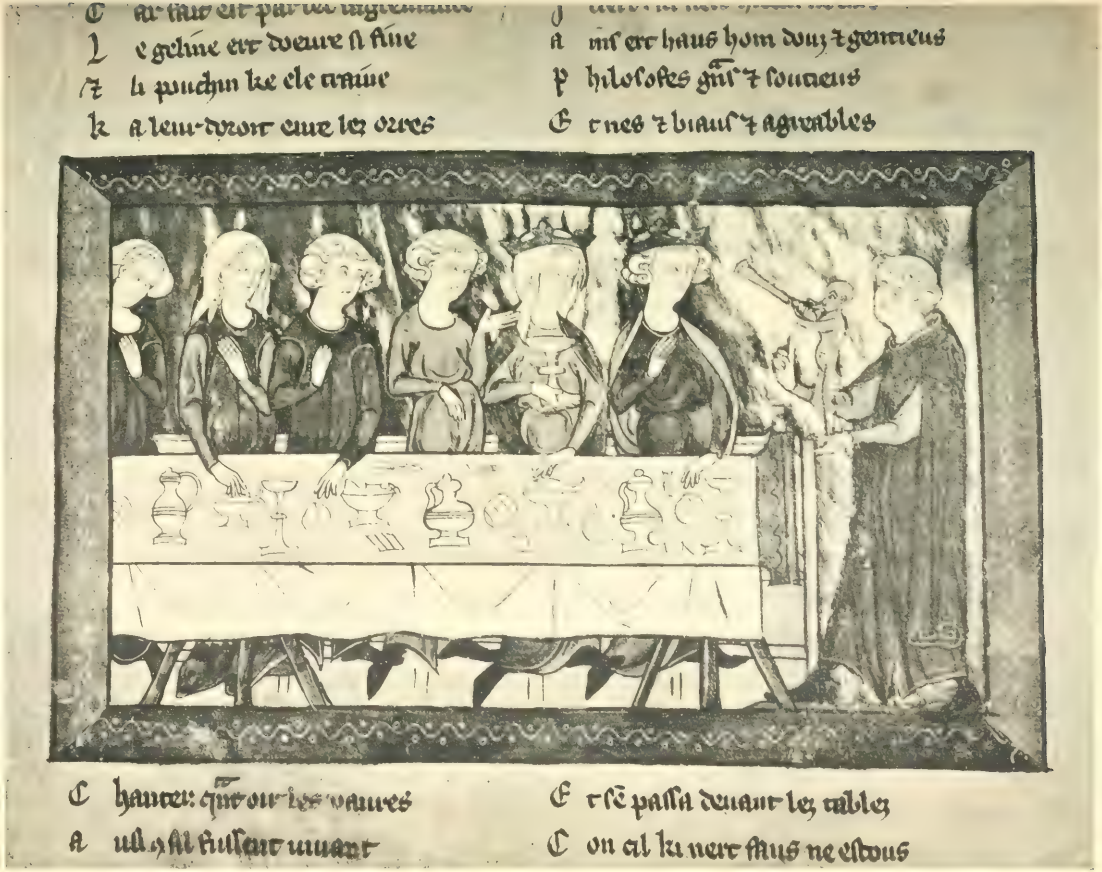
[1]) Tafel IX nach einer für Graf Erbach-Fürstenau hergestellten Aufnahme; die übrigen Tafeln nach Originalaufnahmen des Verfassers.

Tafel
XXIV Antiphonar, Brüssel, Kgl. Bibl. 155, Fol. 40v.
XXV Liber Floridus, Paris, Bibl. Nat. lat. 8865, Fol. 33r.
XXVI Psalter von Bourbourg, London, Brit. Mus. Addit. 30045.
XXVII Missale, Arras, Bibl. de la Ville 448, Fol. 138v.
XXVIII Franziskaner-Psalter, Paris, Arsenal 280, Fol. 17r.
XXIX Breviarium monasticum, Arras, Bibl. de la Ville 729, Fol. 12r.
XXX S. Graal und Mort d'Artus, London, Brit. Mus. Royal 14 E III, Fol. 67v.
XXXI S. Graal und Mort d'Artus, London, Brit. Mus. Royal 14 E III, Fol. 89r.
XXXII Histoirie d'Alexandre, Brüssel, Kgl. Bibl. 11040, Fol. 10r.
XXXIII Somme le roi, Paris, Arsenal 6329, Fol. 3v.
XXXIV Apokalypse, London, Brit. Mus. Addit. 17333, Fol. 28r.
XXXV Französische Bibel, Chantilly, Musée Condé No. 4.
XXXVI Bible Historiale, Paris, Arsenal 5059, Fol. 84v.
XXXVII Bibel, Stuttgart, Kgl. Bibl., Bibl. Fol. 3.
XXXVIII Bréviaire de Belleville, Paris, Bibl. Nat. lat. 10483, Fol. 163v.
XXXIX Vie de S. Denis, Paris, Bibl. Nat. fr. 2091, Fol. 129r.
XL Vie de S. Denis, Paris, Bibl. Nat. fr. 2092, Fol. 48v.
XLI Gratiani decretum, Paris, Bibl. Nat. lat. 3898, Fol. 178r.
XLII Sermones Bernardi, Brüssel, Kgl. Bibl. 1787, Fol. 8r.
XLIII Vitae sanctorum, Brüssel, Kgl. Bibl. 329—41, Fol. 93r.
XLIV Missale Prumiense, Berlin, Kgl. Bibl. theol. lat. Fol. 271, Fol. 41r.
XLV Apokalypse, Dresden, Kgl. Bibl. Oc 50, Fol. 10v.
XLVI Apokalypse, London, Brit. Mus. Addit. 22493, Fol. 4v.
XLVII Somme le Roi, London, Brit. Mus. Addit. 28162, Fol. 5v.
XLVIII Somme le Roi, London, Brit. Mus. Addit. 28162, Fol. 6v.
XLIX Thomas Brabantinus, Berlin, Kgl. Bibl. Hamilton 114, Fol. 19r.
L Art de la Chasse, Paris, Bibl. Nat. fr. 12400, Fol. 1r.

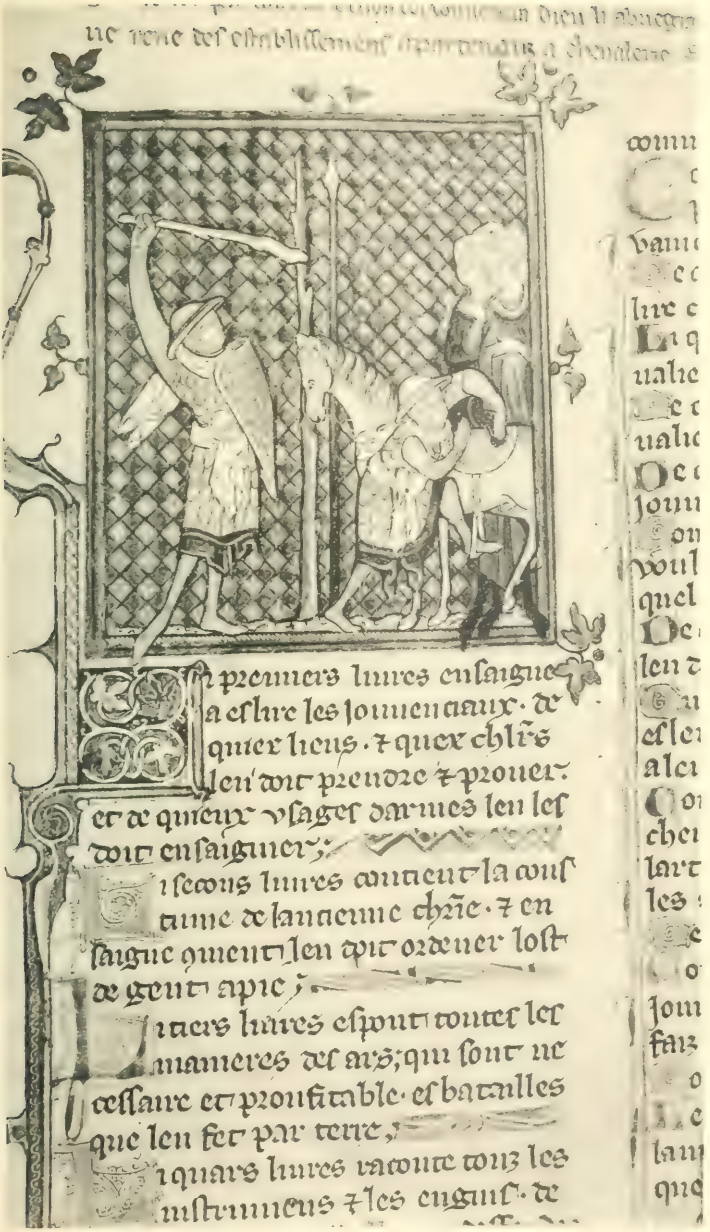
Buchdruckerei Julius Klinkhardt, Leipzig.

Bilderbibel
Paris, Bibl. Nat. n. a. lat. 2294, fol. 3 r.

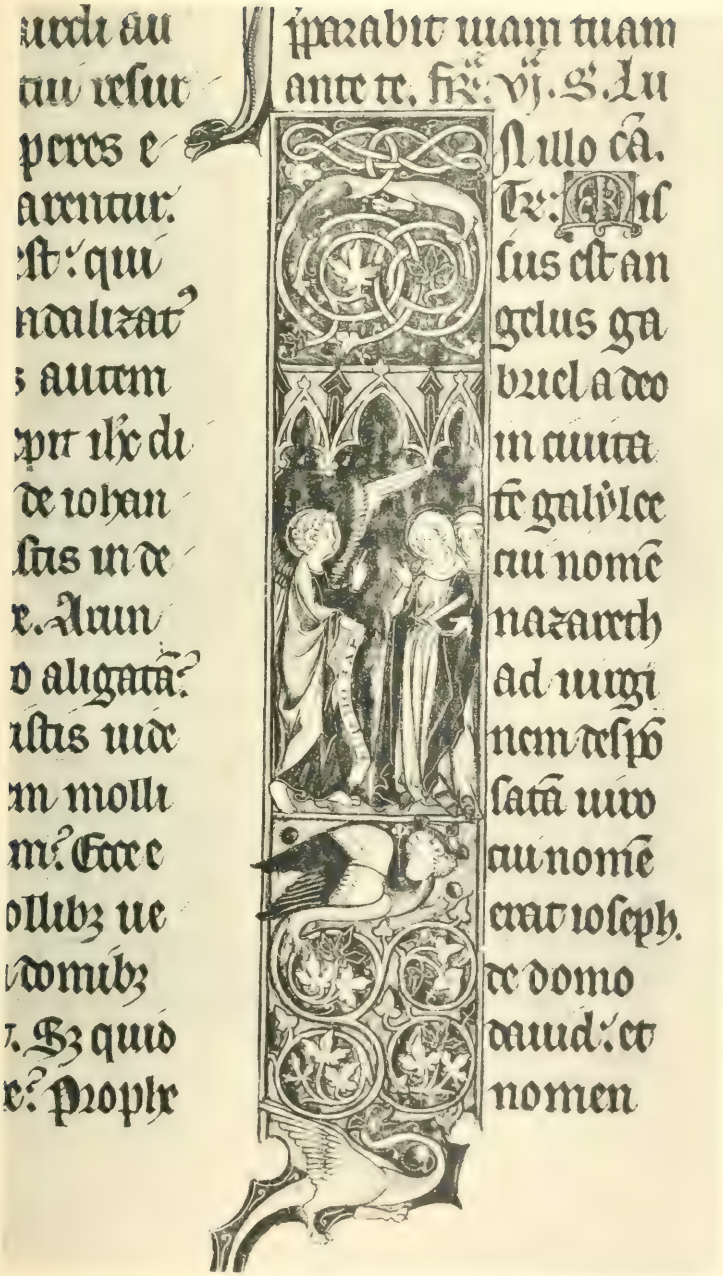
Necrologium von S. Germain.
Paris, Bibl. Nat. lat. 12834, fol. 49 r.



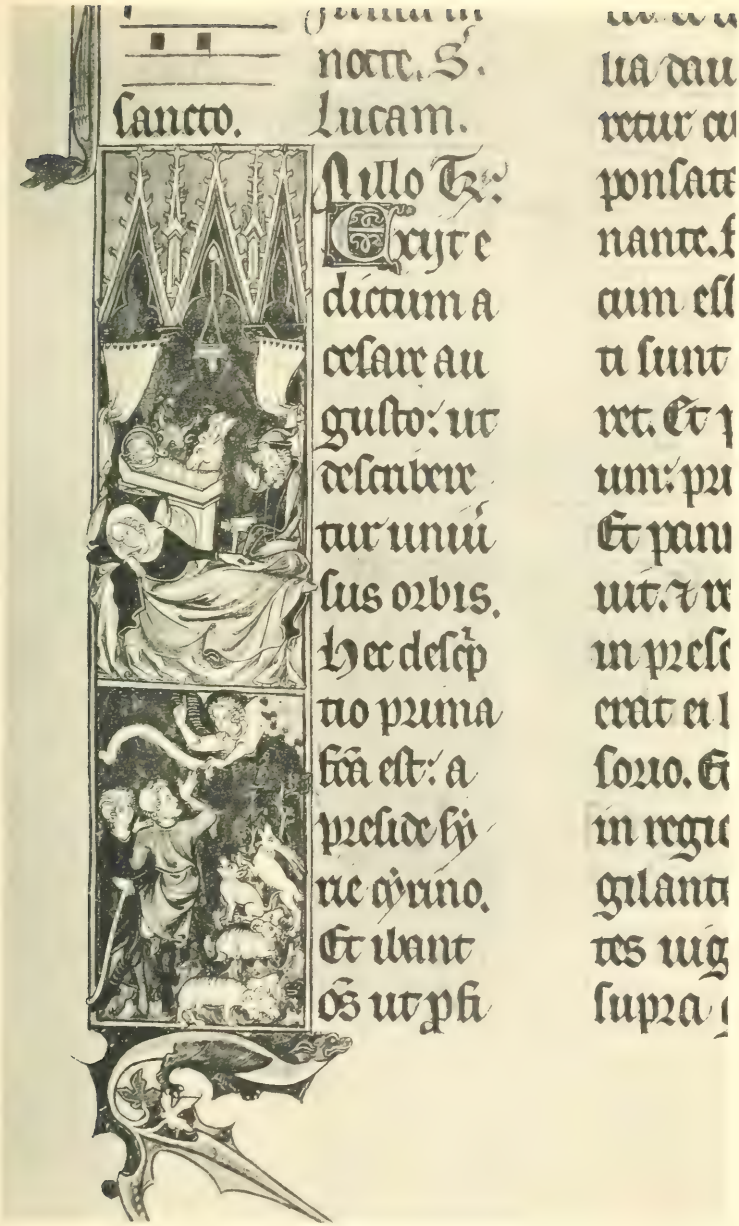
Li comtes de Méliacen.
Paris, Bibl. Nat. fr. 1633, fol. 4 r.



Végèce.
Dresden, Oc 57, fol. 1 r.

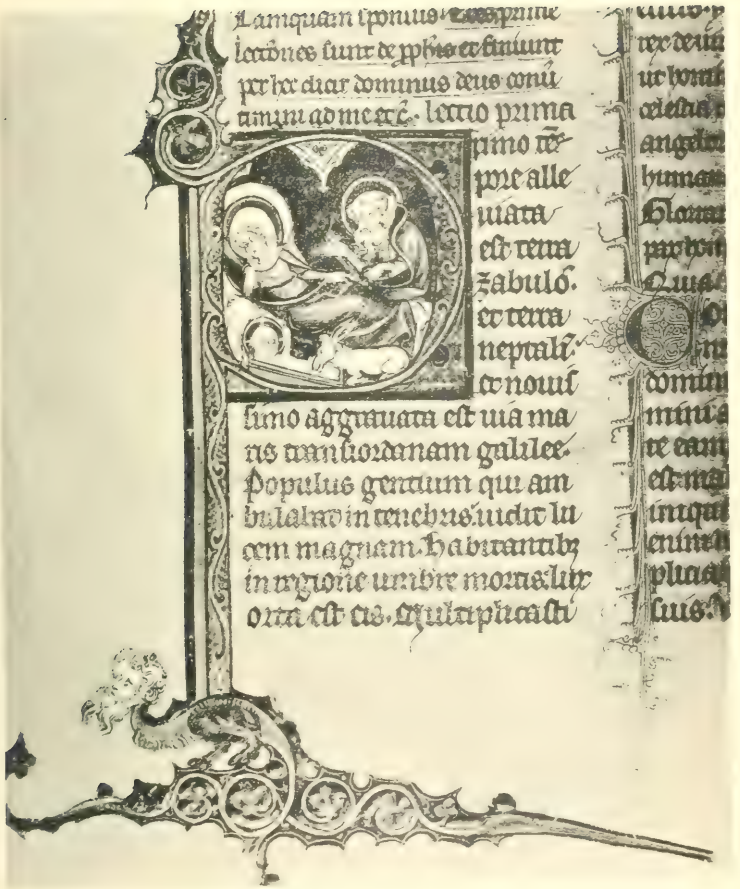


Evangiles de la Sainte Chapelle
London, Brit. Mus. Addit. 17341, fol. 4 r.



Evangiles de la Sainte Chapelle.
London, Brit. Mus. Addit. 17341, fol. 10 r.

Honoré, Breviar Philipps des Schönen.
Paris, Bibl. Nat. lat. 1023, fol 7 v.

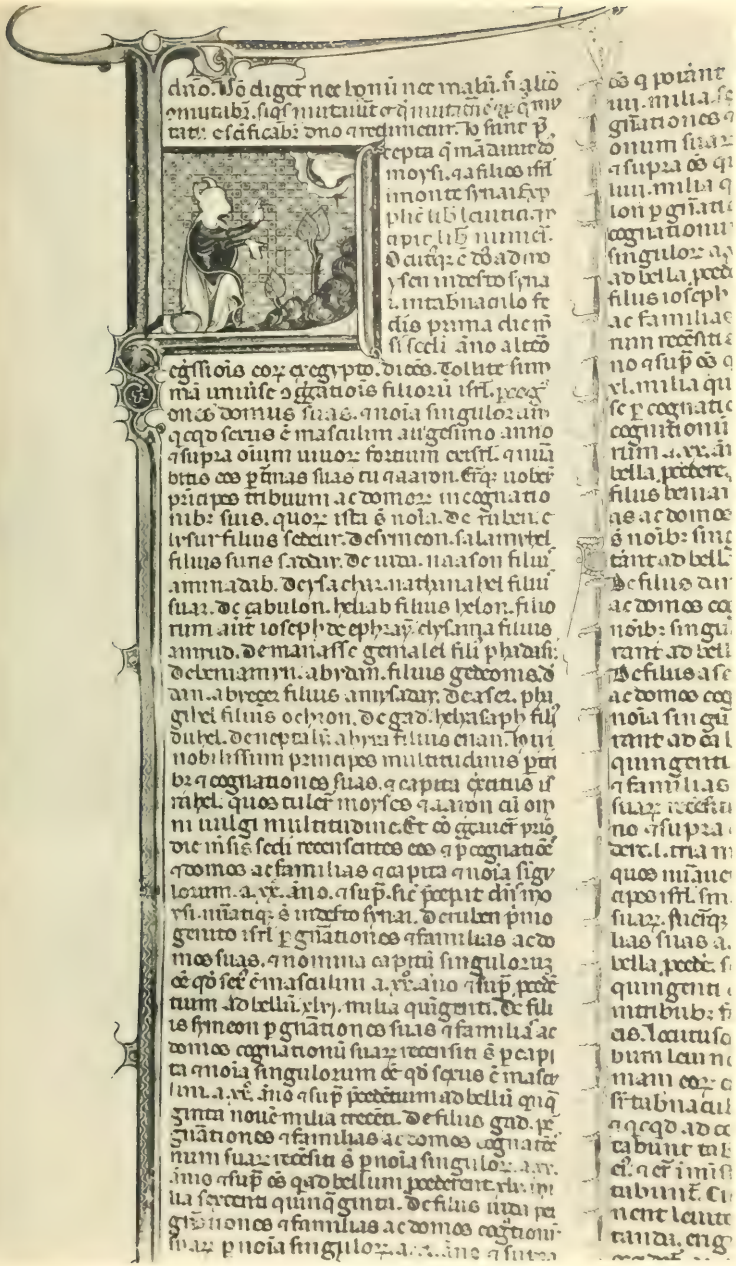


Honoré, Breviar Philipps des Schönen.
Paris, Bibl. Nat. lat. 1023, fol. 86 v.

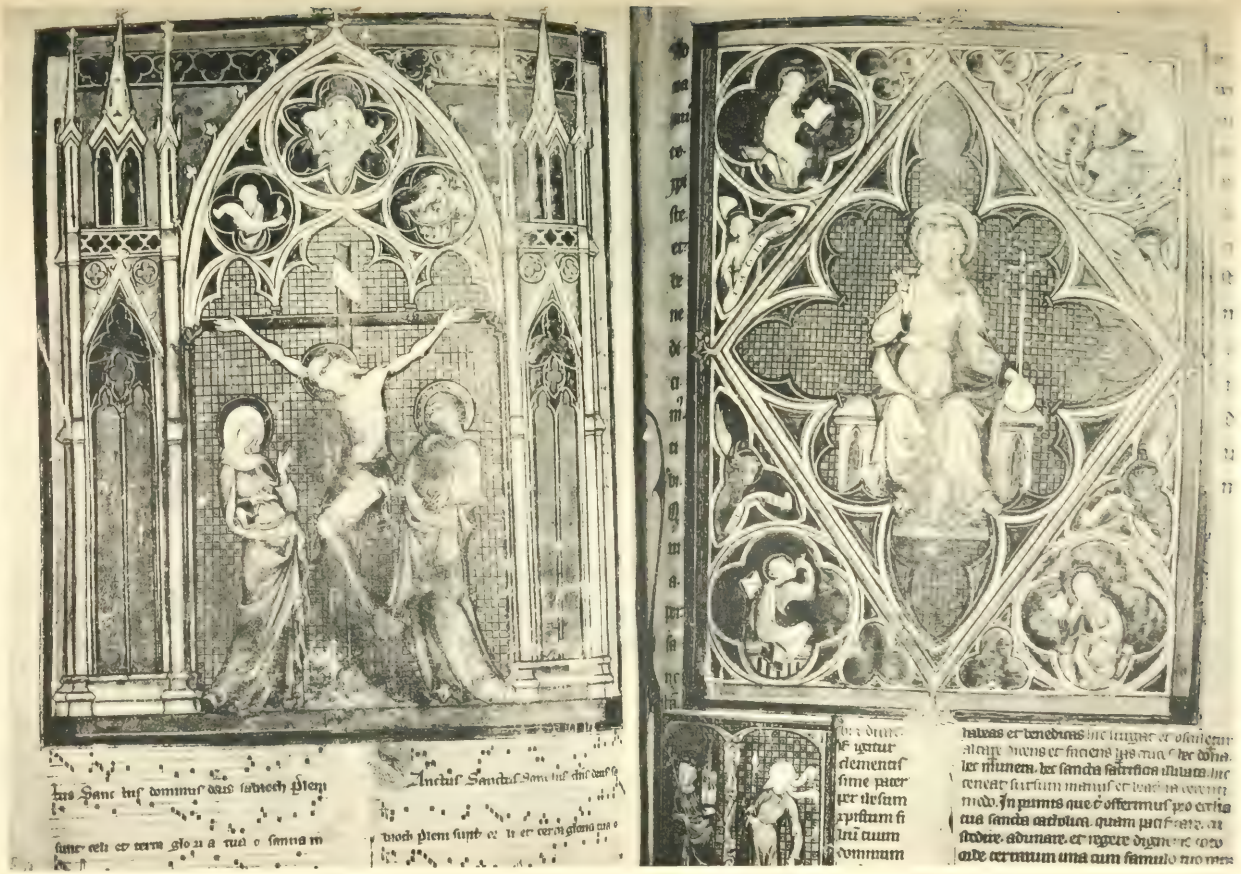
Breviar.
Nürnberg, Solger in — 4° No. 4, fol. 20 v.

Cléomadès des Adenès le roi.
Paris, Arsenal 3142, fol. 1 r.

Gedichtsammlung.
Paris, Bibl. Nat. fr. 12467, fol. 1 r.



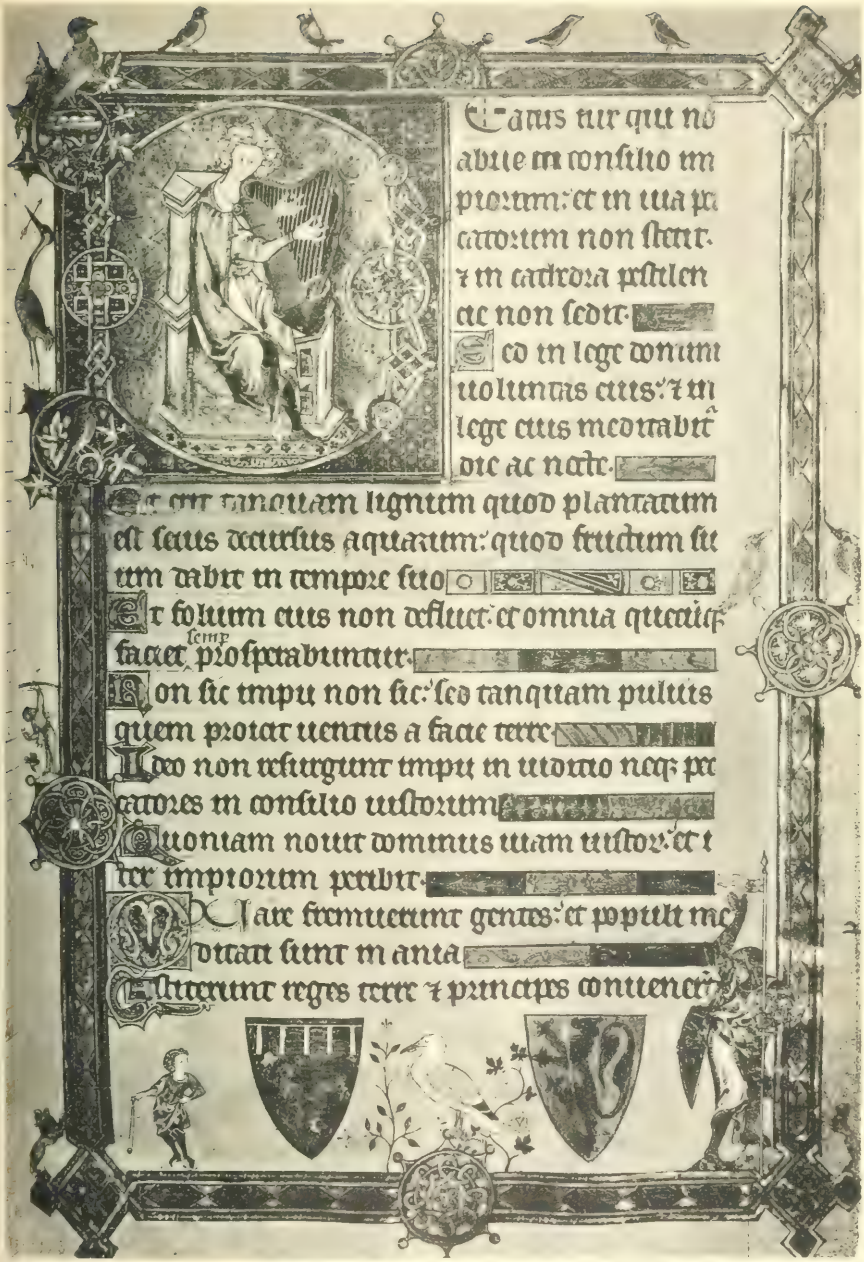
Bibel.
Genf, lat. 6a, fol. 41 v.



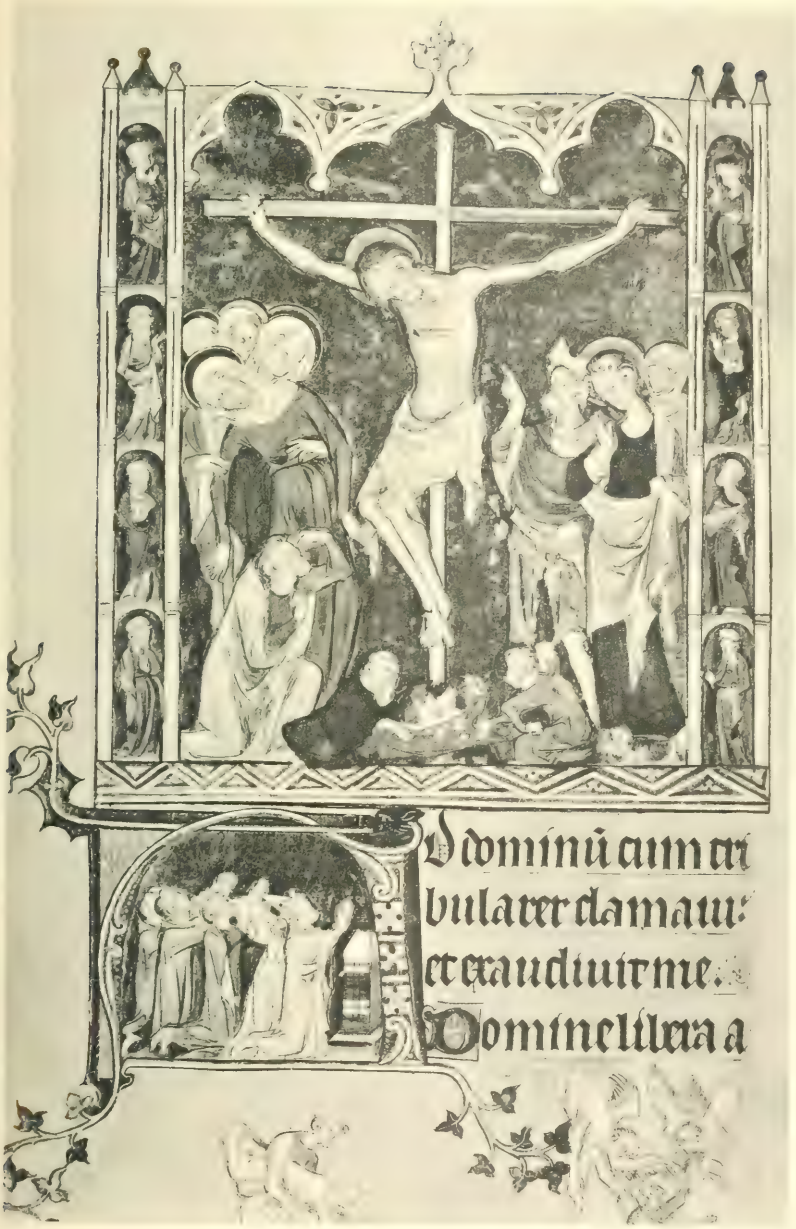
Missale von Châlons s. M.
Paris, Arsenal 595, fol. 243 v. 244 r.

Psalter aus Reims.
London Brit. Mus. Addit. 17868, fol. 17 r.

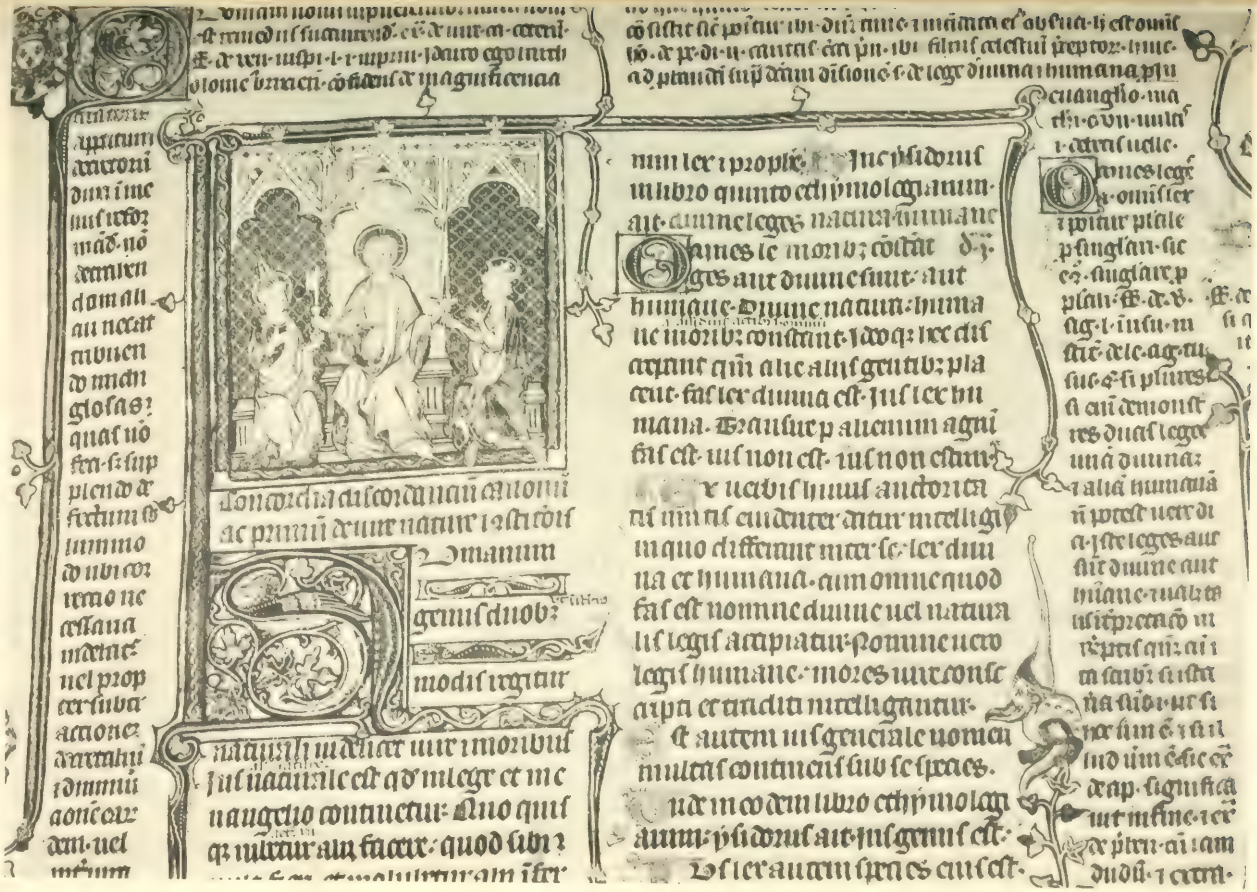
Arundel-Psalter.
London, Brit. Mus. Arundel 83 II, fol. 131 v.



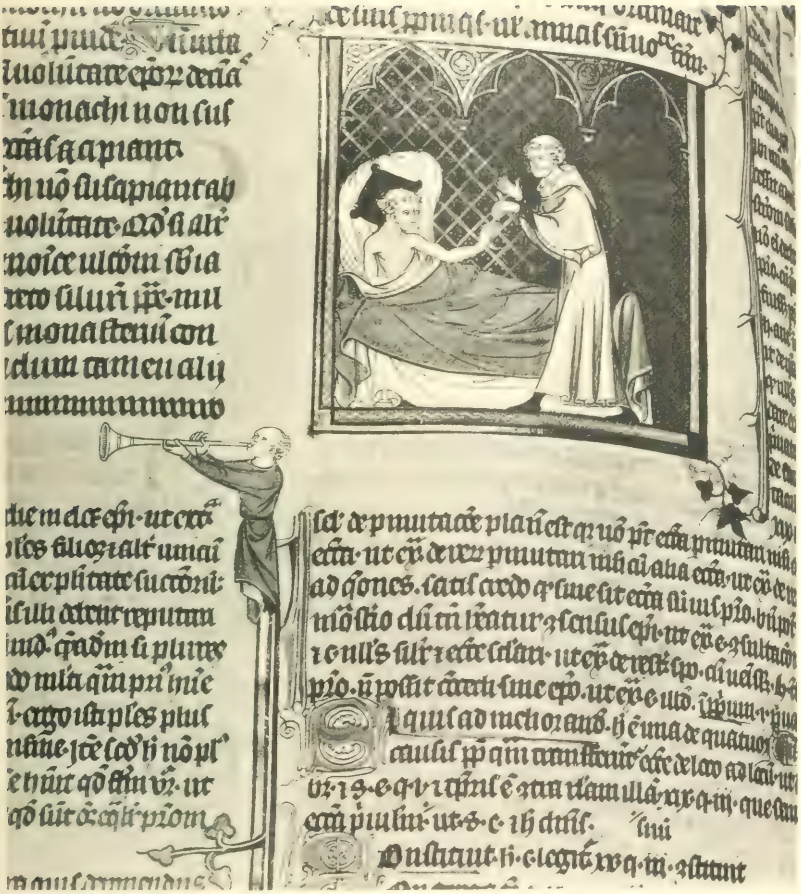
Tenison-Psalter.
London, Brit. Mus. Addit. 24686, fol. 11 r.



Queen Mary's Psalter.
London, Brit. Mus. Royal 2 B VII, fol. 256 v.



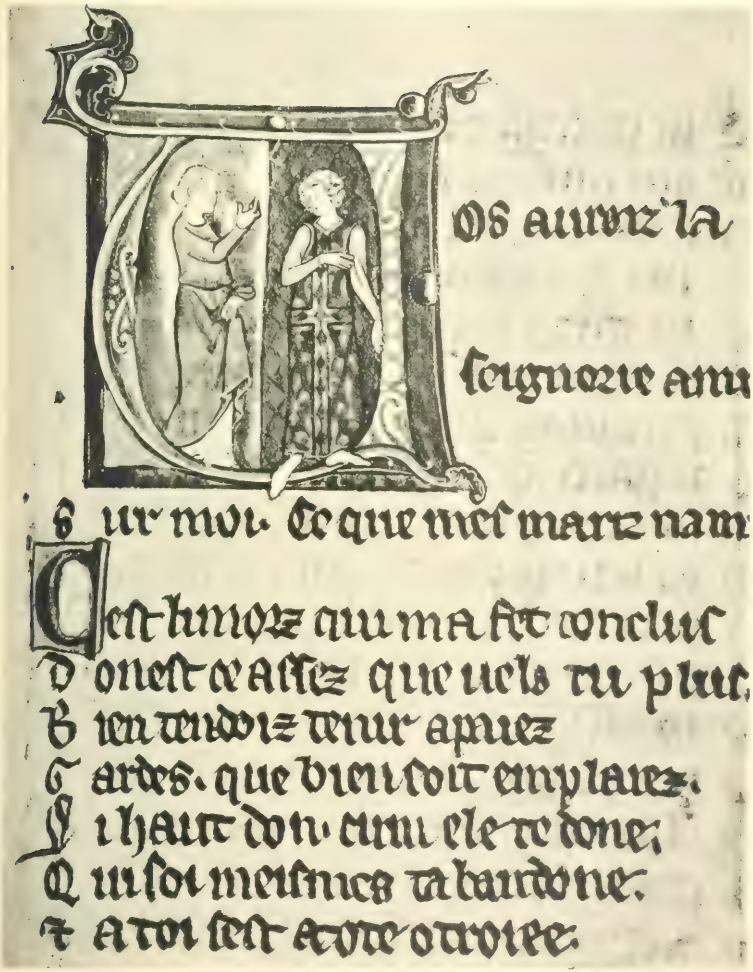
Gratiani decretum.
Paris, Bibl. Nat. lat. 3893, fol. 1 r.



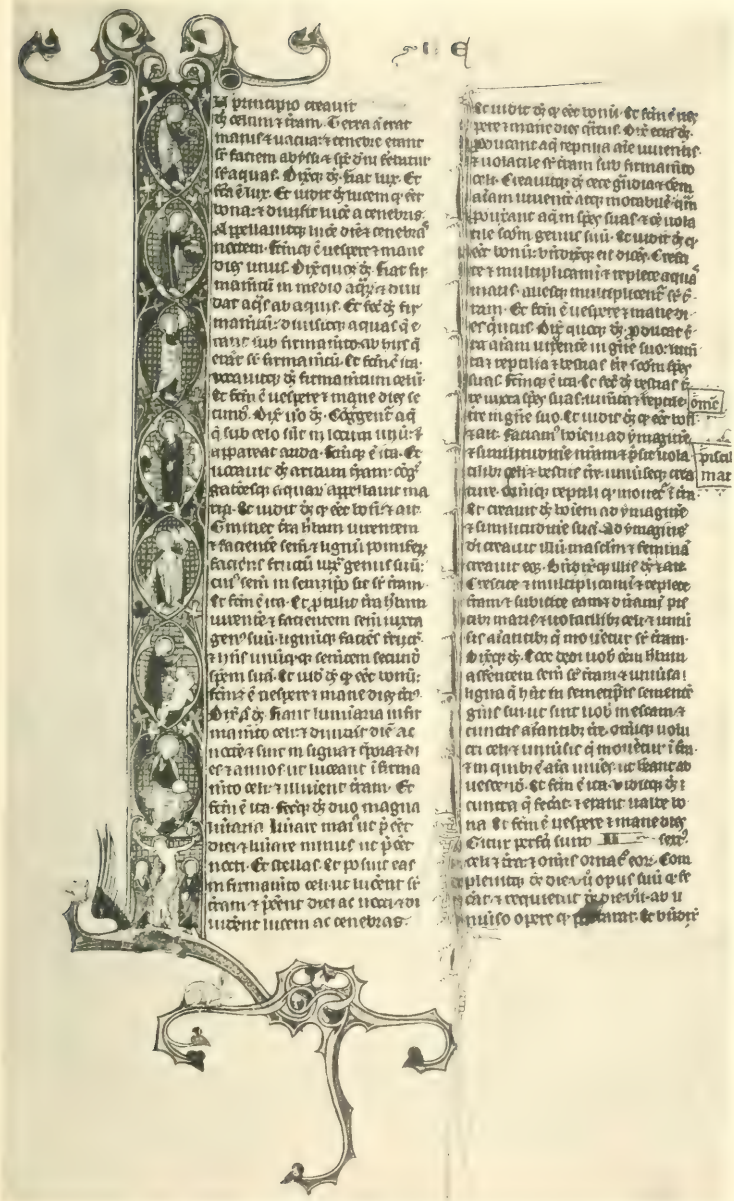
Gratiani decretum.
Paris, Bibl. Nat. lat. 3893, fol. 223 v.

Breviarium.

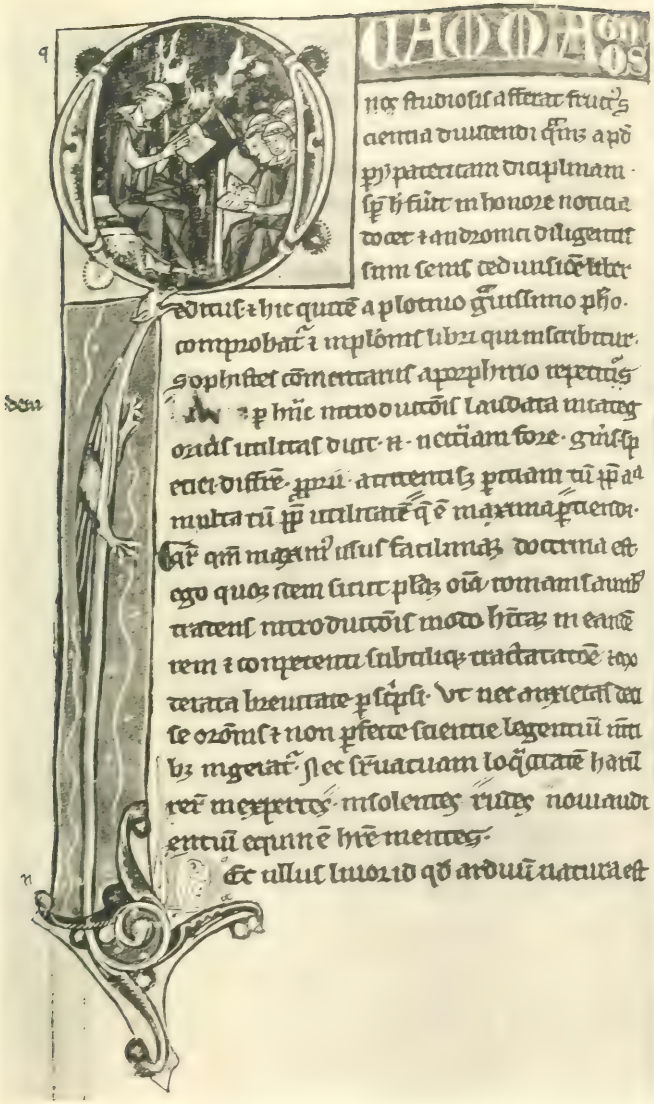
London, Brit. Mus. Harley 4664, fol. 125 v.



Roman de la Poire.
Paris, Bibl. Nat. fr. 2186, fol. 71 r.



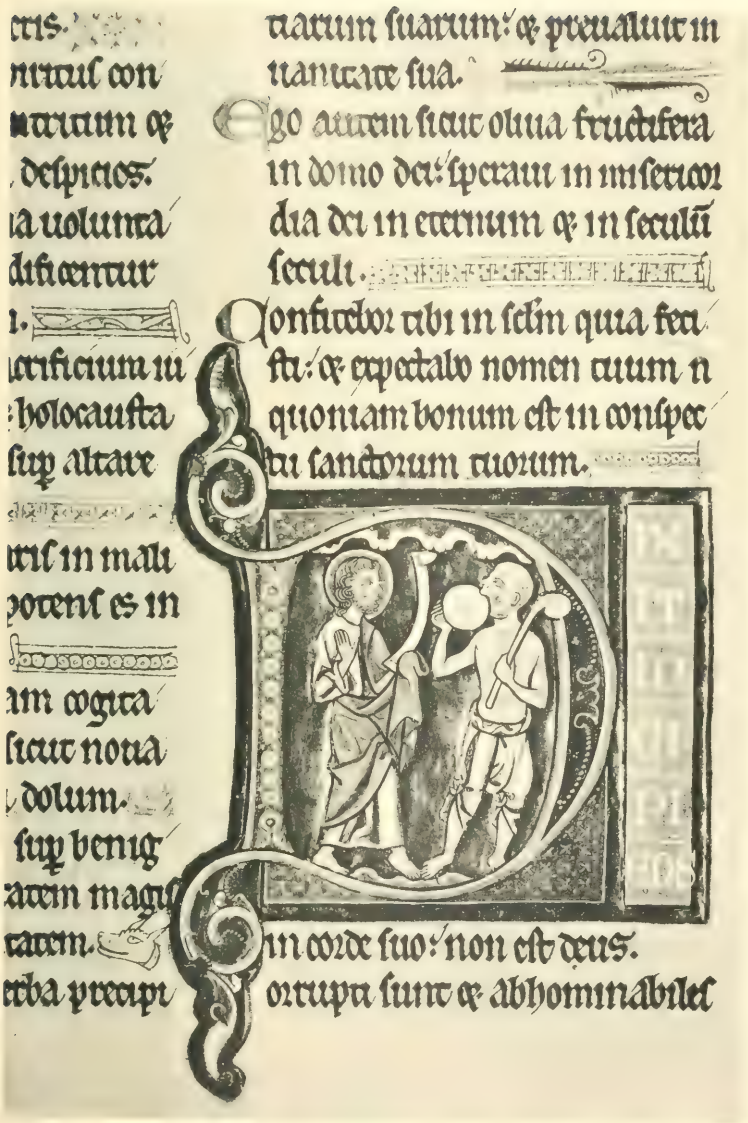
Bibel.
Stuttgart, Kgl. Bibl., Bibl. Fol. 14.



Aristoteles-Kommentar.
Brüssel, Königl. Bibl. 1986–95, fol. 49 v.

Antiphonar.
Brüssel, Kgl. Bibl. 155, fol. 40 v.

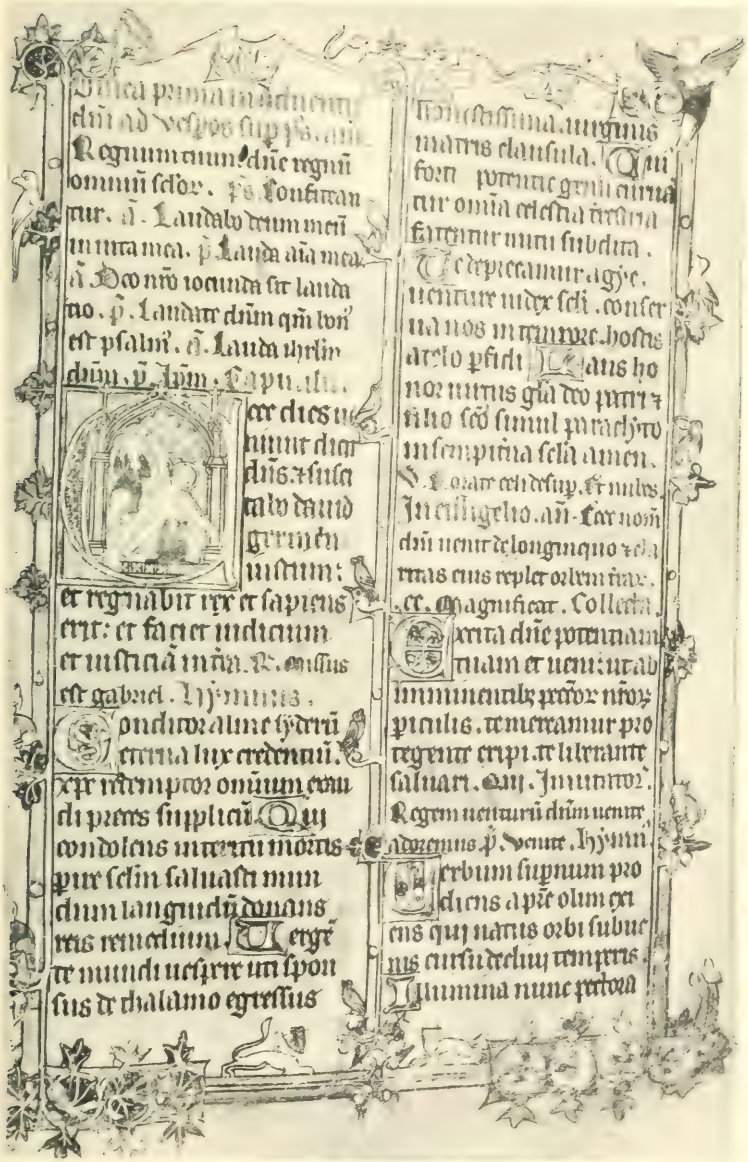
Liber floridus.
Paris, Bibl. Nat. lat. 8865, fol. 33 r.



Psalter von Bourbourg.
London, Brit. Mus. Addit. 30045.

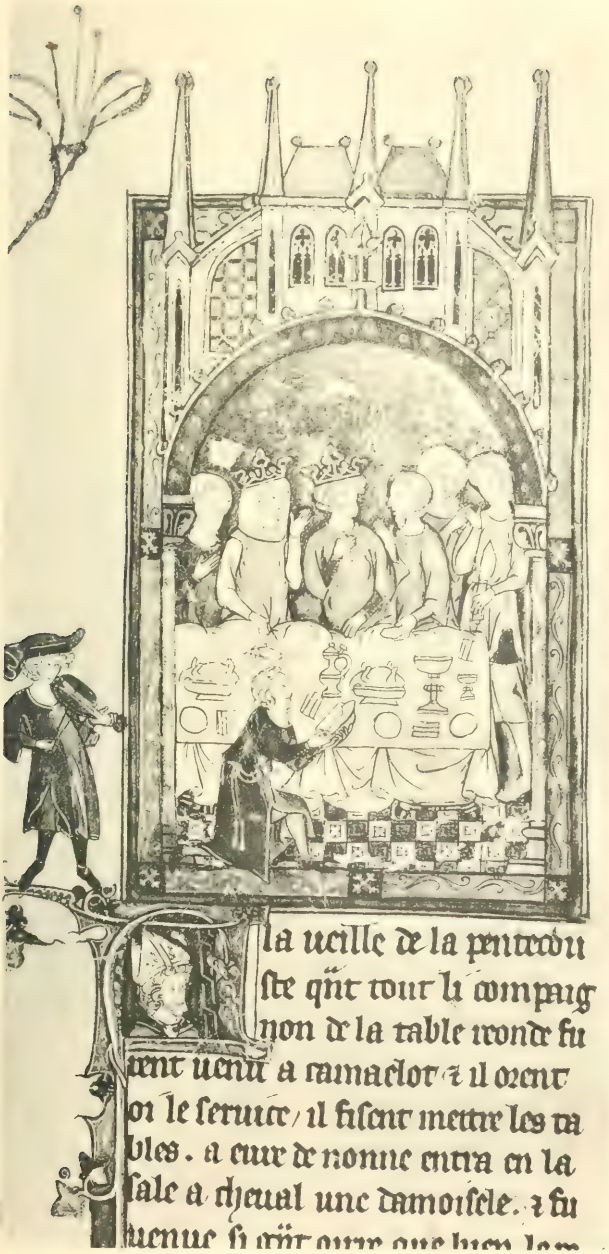
Missale.
Arras, Bibl. de la Ville 448, fol. 138 v.

Franziskaner-Psalter.
Paris, Arsenal 280, fol. 17 r



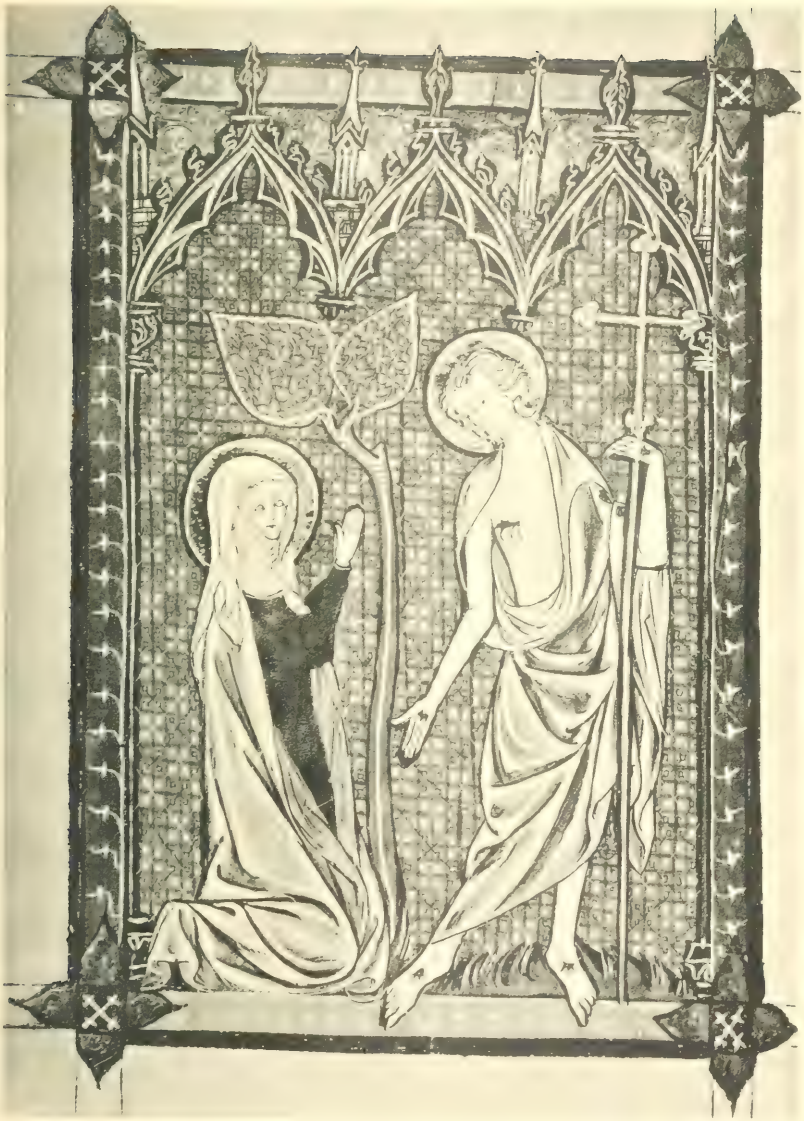
Breviarium monasticum.
Arras, Bibl. de la Ville 729, fol. 12 r.

S. Graal und Mort d'Artus.
London, Brit. Mus. Royal 14 E III, fol. 67 v.



S. Graal und Mort d'Artus.
London, Brit. Mus. Royal 14 E III, fol. 89 r.

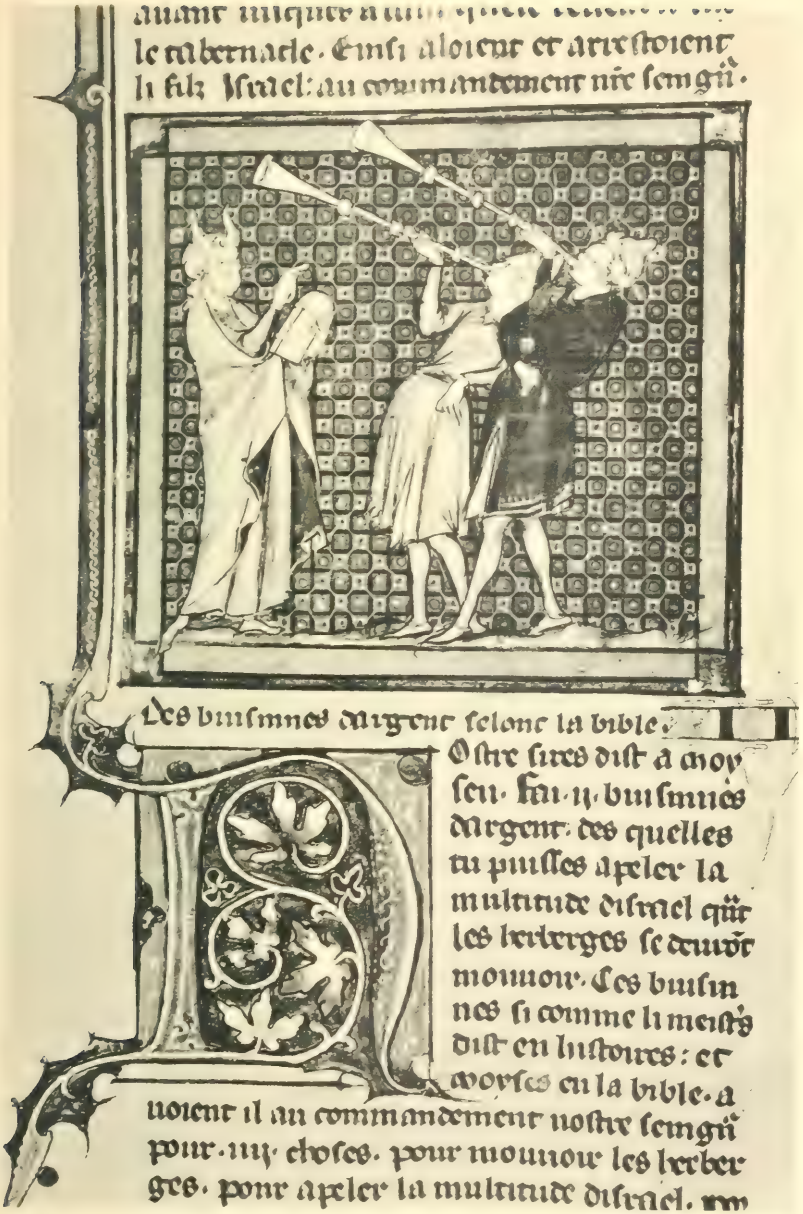
Histoire d'Alexandre.
Brüssel, Kgl. Bibl. 11040, fol. 10 r.



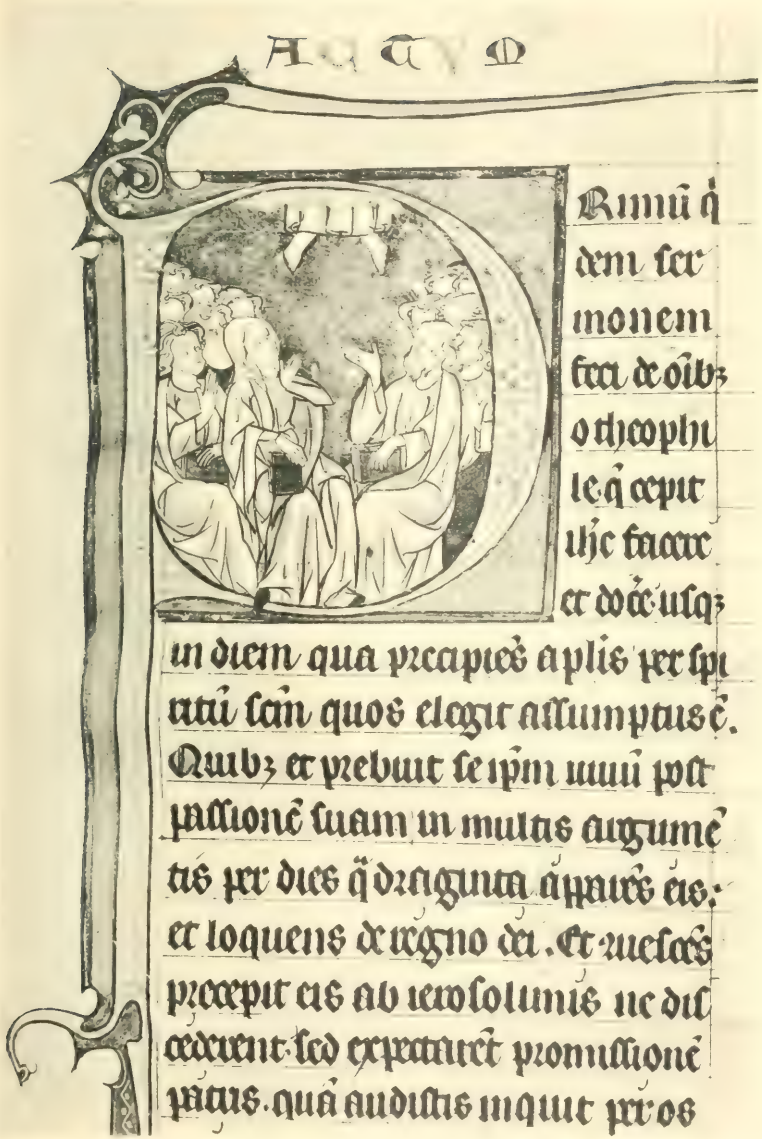
Somme le Roi vom Jahre 1311.
Paris, Bibl. de l'Arsenal 6329, fol. 3 v.

Apokalypse.
London, Brit. Mus. Addit. 17333, fol. 28 r.

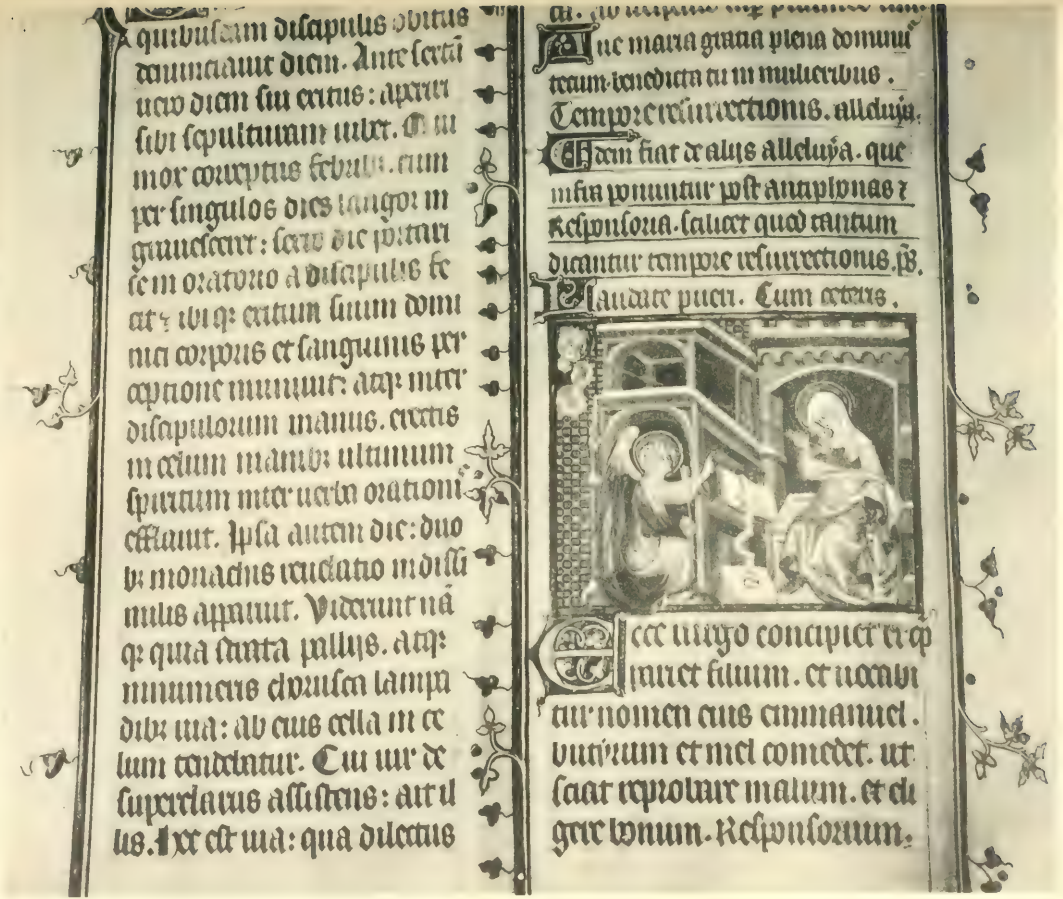
Französische Bibel.
Chantilly, Musée Condé No. 4.



Bible historiale.
Paris, Bibl. de l'Arsenal 5059, fol. 84 v.



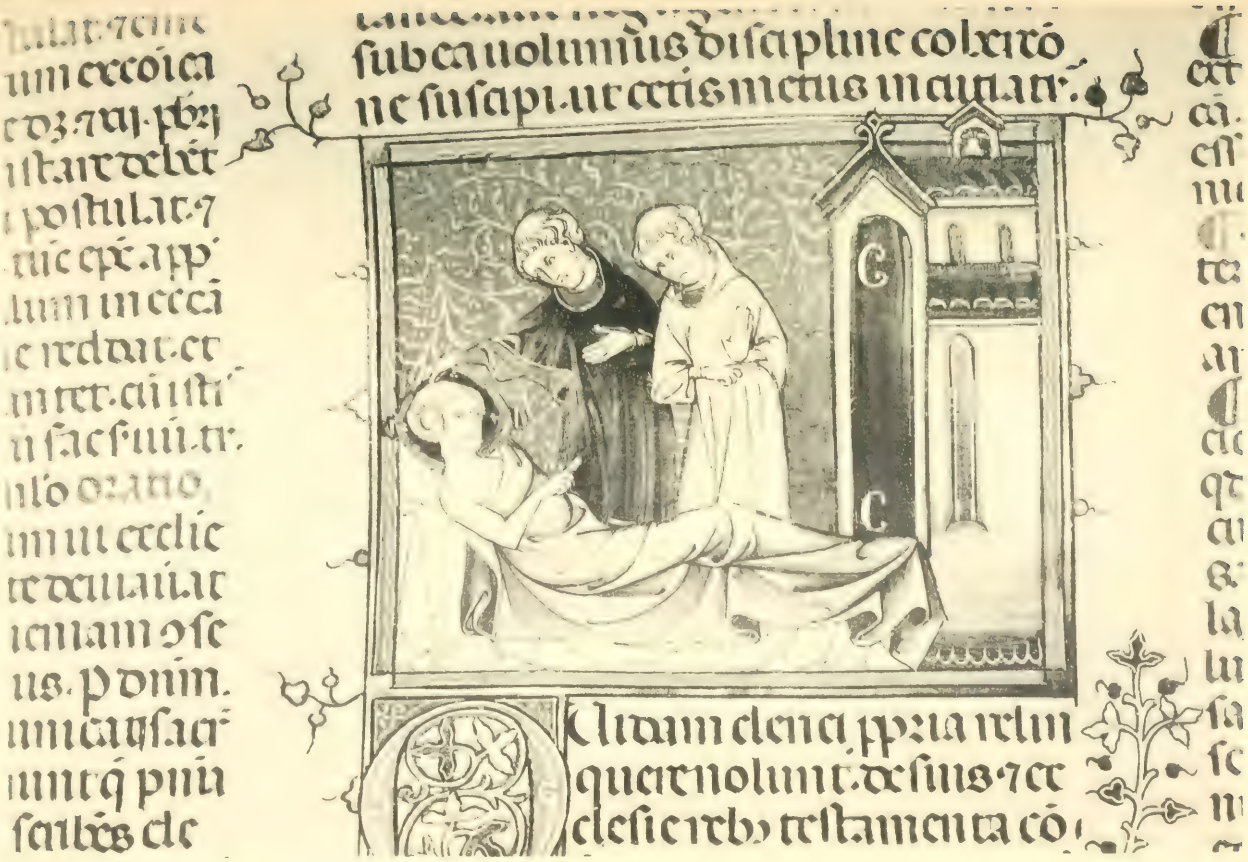
Bibel.
Stuttgart, Kgl. Bibl., Bibl. fol. 3.



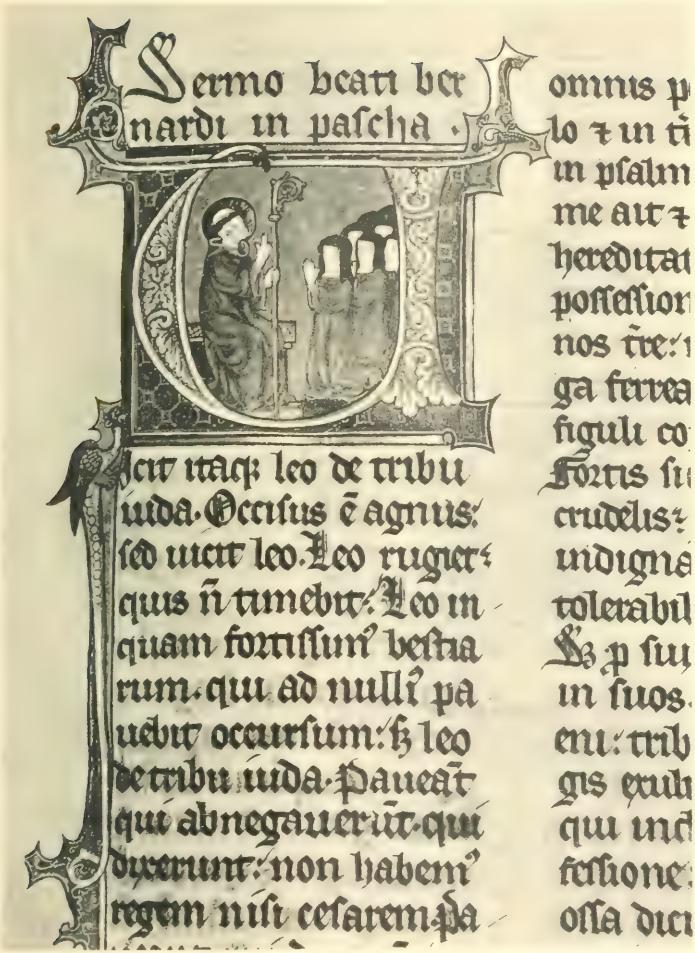
Bréviaire de Belleville.
Paris, Bibl nat. lat. 10483, fol. 163 v.

Vie de S. Denis.
Paris, Bibl. Nat. fr. 2091, fol. 129 r.

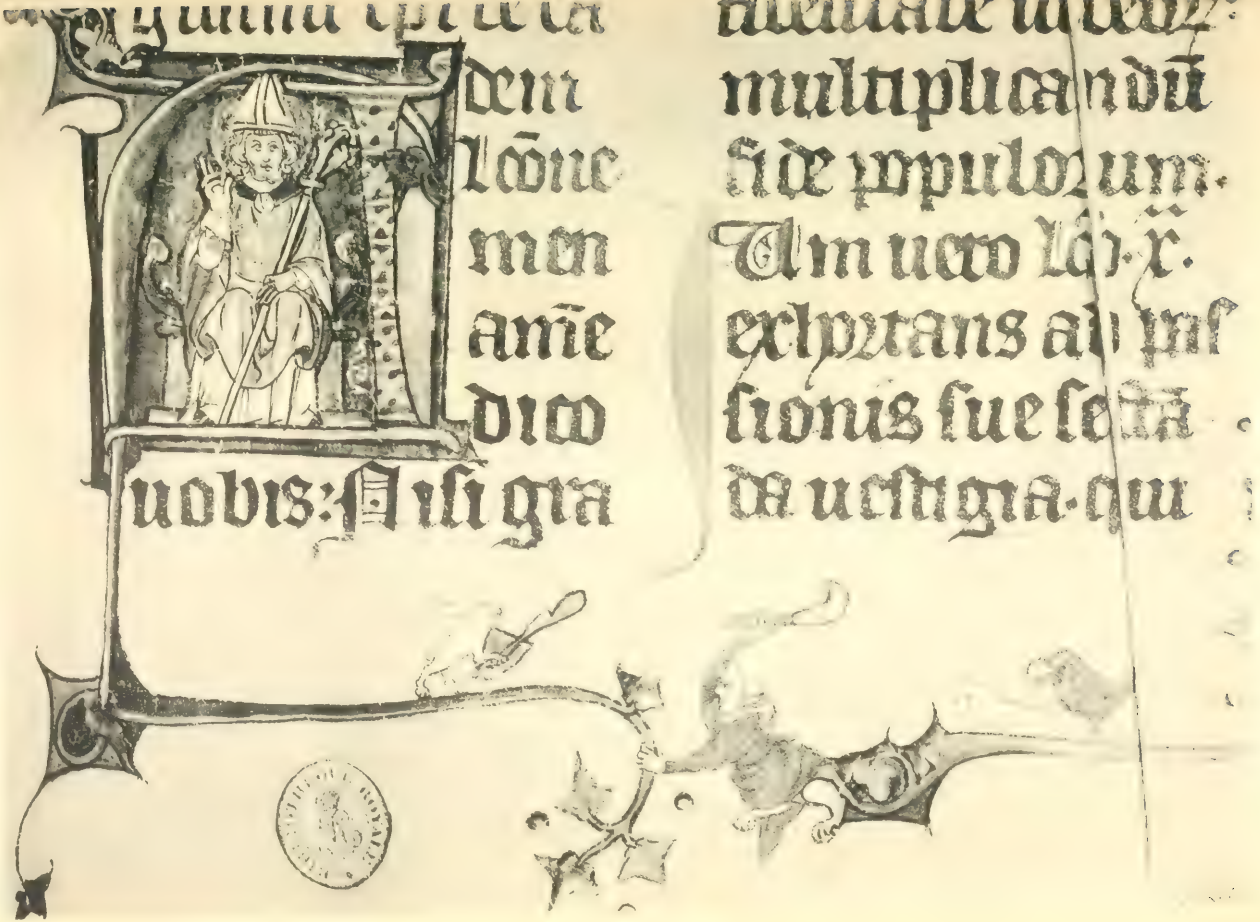
Vie de S. Denis.
Paris, Bibl. Nat. fr. 2092, fol. 48 v.



Gratiani decretum.
Paris, Bibl. Nat. lat. 3898, fol. 178 r.

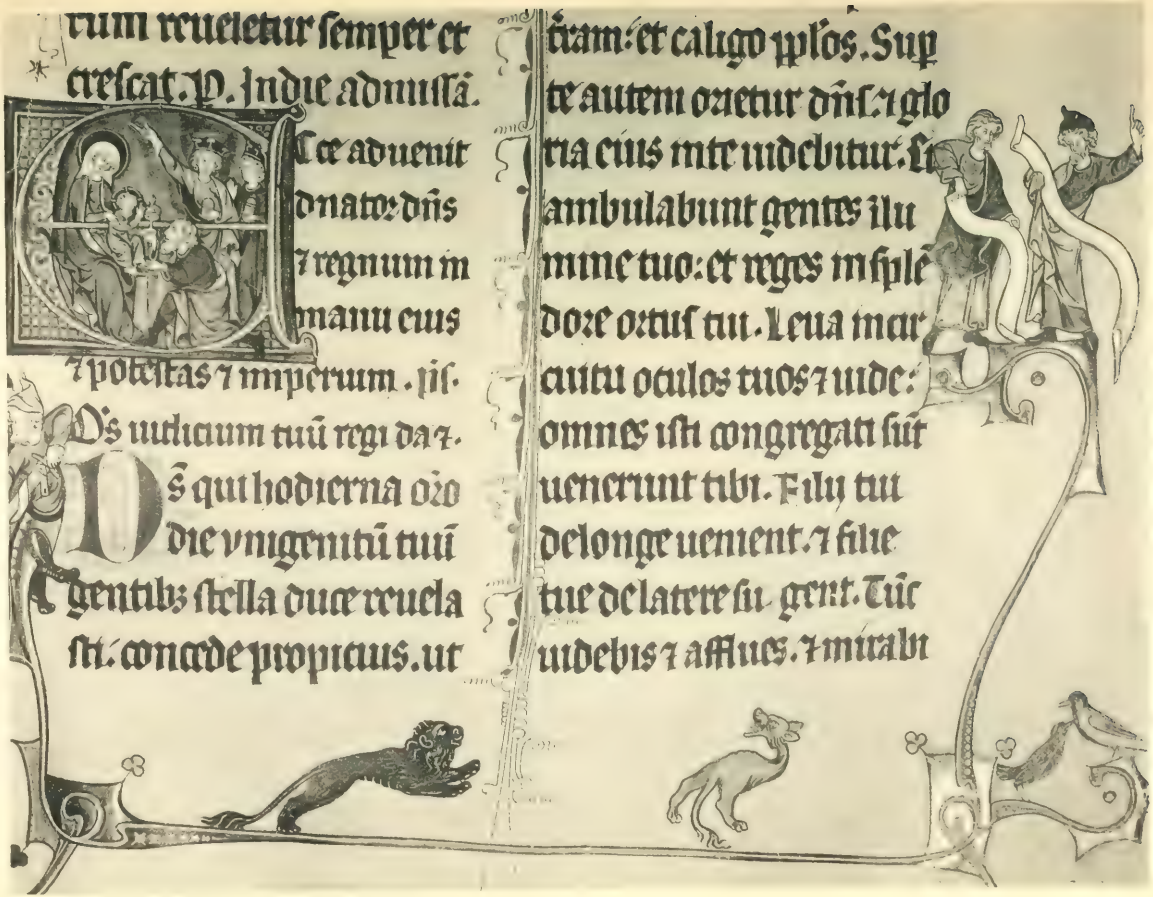


Sermones S. Bernardi.
Brüssel, Kgl. Bibl. 1787, fol. 8 r.

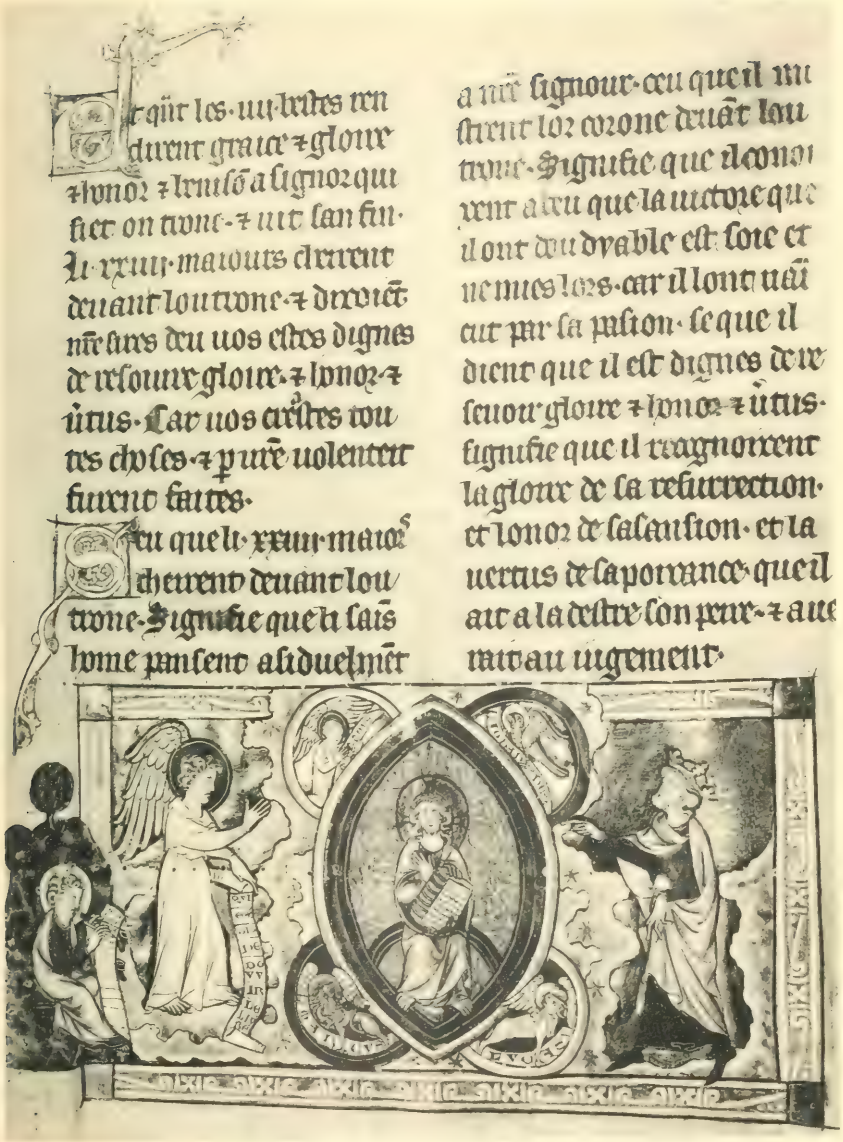


Vitae sanctorum.

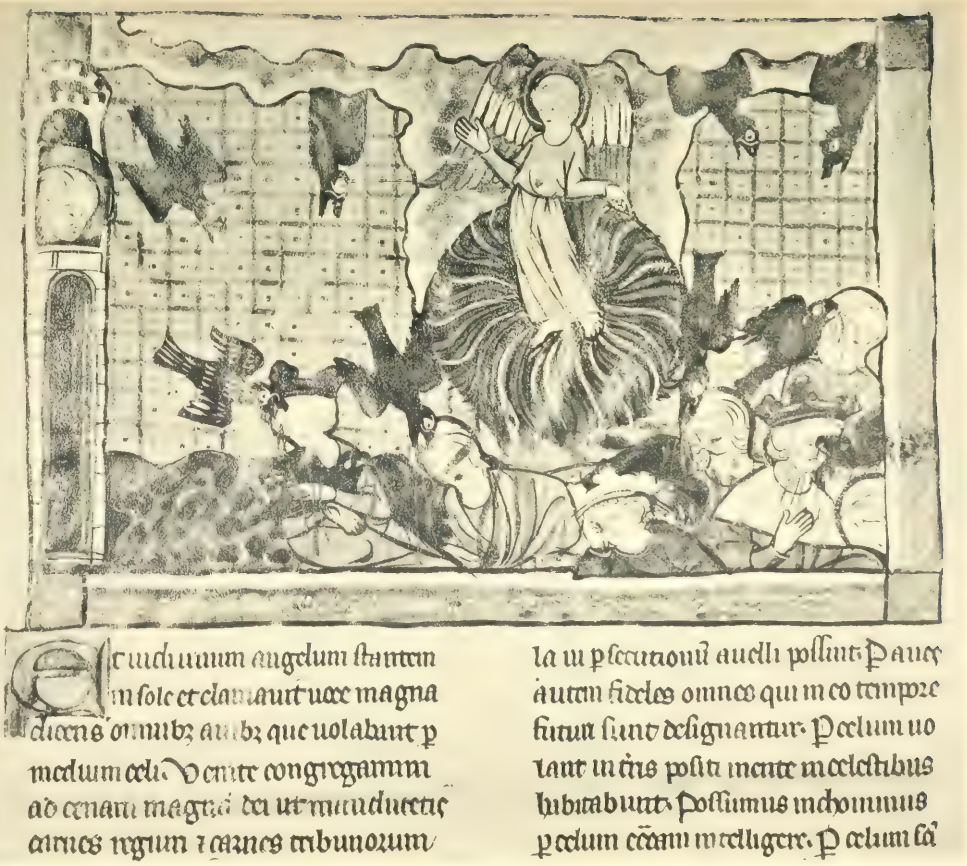
Brüssel. Kgl. Bibl. 320—41. fol. 93 r.



Missale Pramiense.
Berlin, Kgl. Bibl. theol. lat. fol. 271, fol. 41 r.

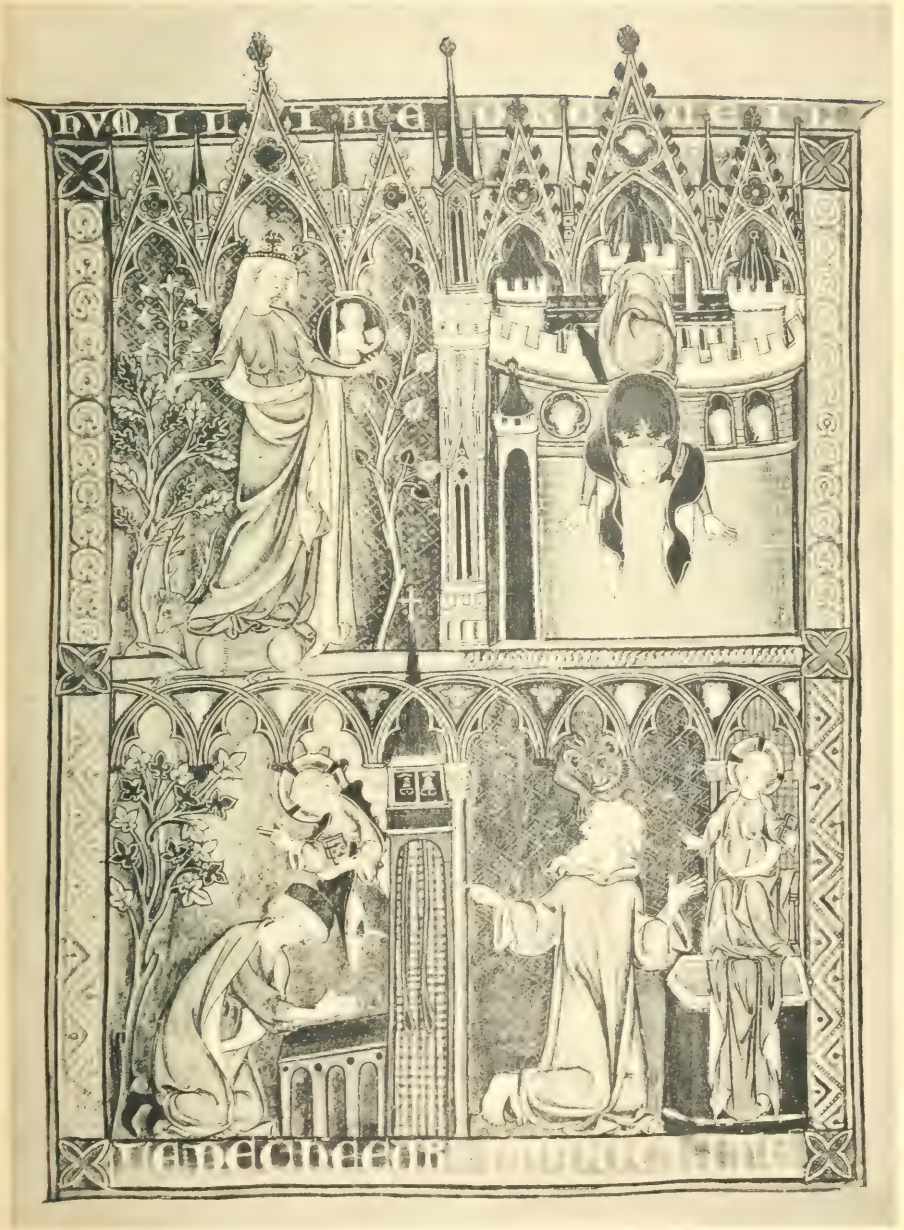


Apokalypse.
Dresden, Kgl. Bibl. Oc 50, fol. 10 v.



Et uidi unum angelum stantem
in sole et clamauit uoce magna
dicens omnibus auibus que uolabant p
medium celi. Venite congregamini
ad cenam magnam dei ut manducetis
carnes regum et carnes tribunorum
la ui p secutionum auelli possint. Paues
autem fideles omnes qui in eo tempore
futuri sunt designantur. P celum uo
lant in terris positi mente in celestibus
habitabunt. Possumus in hominibus
p celum ecclesiam intelligere. P celum sc̄a

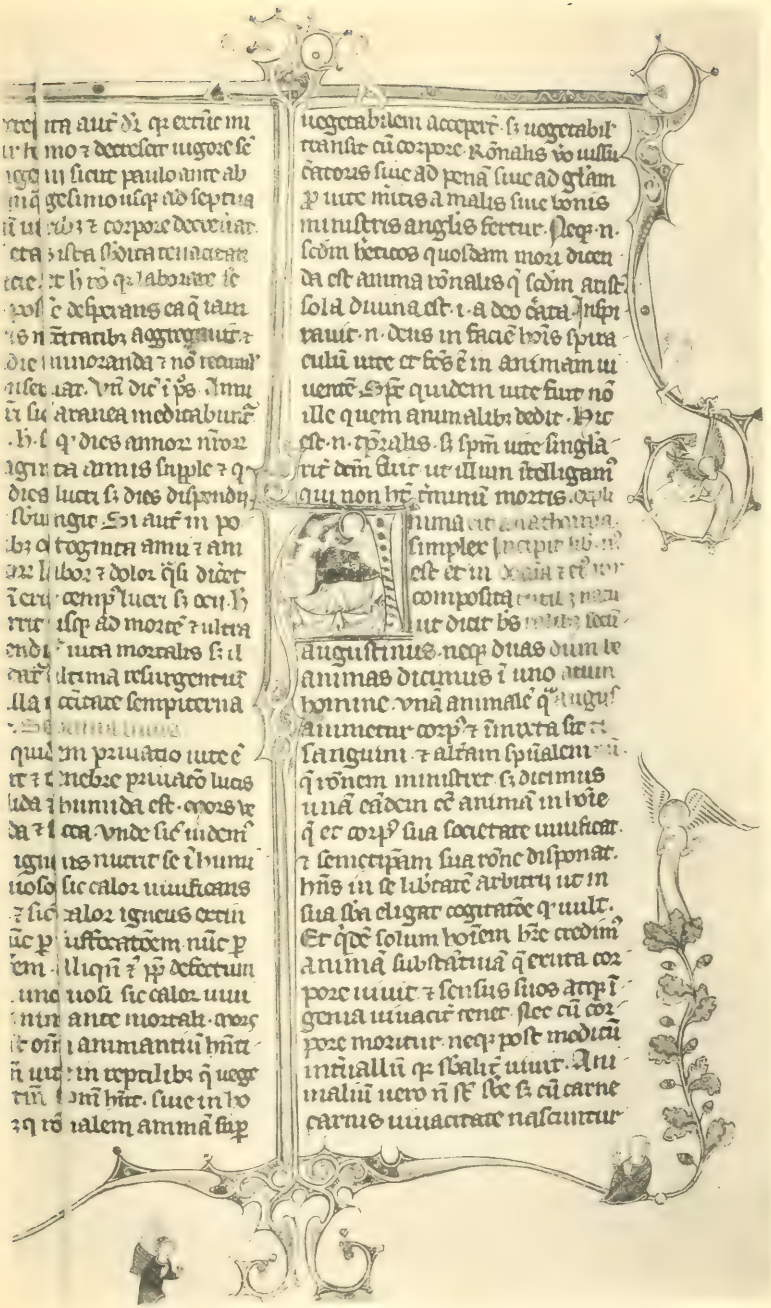
Apokalypse.
London, Brit. Mus. Addit. 22493, fol. 4 v.



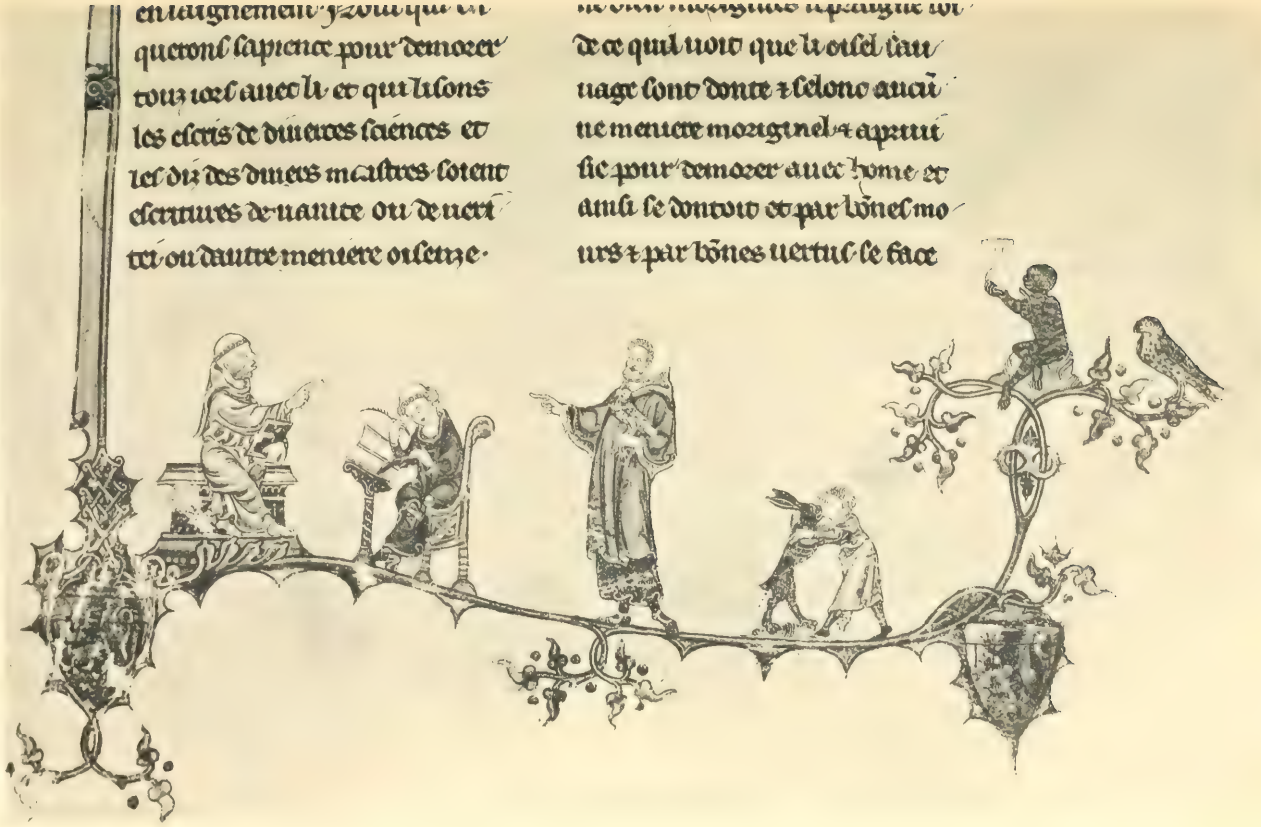
Somme le Roi.

London, Brit. Mus. Addit. 28162, fol. 5 v

Somme le Roi.
London, Brit. Mus. Addit. 28162, fol. 6 v.



Thomas Brabantinus.
Berlin, Kgl. Bibl. Hamilton 114, fol. 19 r.



Art de la Chasse.
Paris, Bibl. Nat. fr. 12400, fol. 1 r.

BINDING SECT. FEB 1 1980

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

Vitzthum von Eckstadt. Georg, Graf
Die Pariser Miniaturmalerei

94